

# **Invenção latino-americana através da expressão audiovisual a partir da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano**

**Cristina Branco de Sousa**

**Trabalho de Projecto  
Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais**

**Abril, 2015**

---

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre em Antropologia, especialização em Culturas Visuais, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Catarina Alves Costa e da Professora Doutora Rose Satiko Gitirana Hikiji.

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente à Professora Catarina Alves Costa pela sua solidariedade e paciência, à Professora Rose Satiko Hikiji pela acolhida na Universidade de São Paulo, à Yanet Aguilera e à sua luta imensa pelo reconhecimento das cinematografias latino-americanas e indígenas na Academia e Escolas brasileiras.

À Prefeitura de São Paulo, à Secretaria Municipal da Cultura e todos os seus trabalhadores, especialmente, ao Takeo Genda pela sua sábia supervisão de projeto.

Ao Memorial da América Latina que tantas vezes refugiou-me durante este primeiro ano de investigação em São Paulo e que tão prontamente apoiou a Oficina Popular. Ao Cineclube Latino-americano e seus militantes que nos receberam em seu espaço. Ao Carlos e Guilherme Dourado pelo amparo ilimitado a partir da gabine de projeção.

À Federación de Entidades Latinoamericanas de Catalunya, especialmente, à Mireia, Ana Bárbara, Filipe, Elsie que me proporcionaram a acumulação de tantos aprendizados que com o passar do tempo fui digerindo e trazendo para a minha vida.

Ao Coletivo Barravento, aos amigos-irmãos que seguem envolvendo-nos de alegria e desafio! Aos queridos Luísa, Sérgio, Isabel e João Paulo, a Oficina Popular existiu pela vossa intervenção e afeto.

Aos integrantes da Oficina Popular, abraço cada um numa gratidão imensa!

Aos amigos presentes física e/ou carinhosamente, sagrados sejam!

À Cecília e ao Eduardo, nossos pais ternurentos, sempre dedicados a nossa felicidade.

Ao pai que de longe, muito longe, continua sempre presente e adorado.

À mãe linda que me criou e segue criando num perpétuo *Gracias a la Vida*.

À minha avó Zillah, feita de carinho e História, que segue no meu altar com sua figura de revolucionária florida, ao lado de Allende, Ernesto, Aparecida, São Jorge e Oxóssi.

Ao Miguel pelo teu companheirismo e amor sem fim.

## INVENÇÃO LATINO-AMERICANA ATRAVÉS DA EXPRESSÃO AUDIOVISUAL: A PARTIR DA OFICINA POPULAR DE AUDIOVISUAL LATINO-AMERICANO

**PALAVRAS-CHAVE:** antropologia visual, invenção, latinoamericanidade, migração, deslocamento, educação audiovisual popular, Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, São Paulo.

**KEYWORDS:** visual anthropology, invention, latinoamericanidade, migration, displacement, popular audiovisual education, Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, São Paulo.

**RESUMO:** Este projeto de tese traça uma percepção etnográfica sobre a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, projeto de aproximação audiovisual a jovens imigrantes latino-americanos residentes na cidade de São Paulo, através do seu acompanhamento e da filmagem partilhada das suas sessões, ocorridas durante os meses de junho, julho, agosto e setembro de 2014, realizadas no espaço do Cineclube latino-americano, sediado no Memorial da América Latina. Parte-se das premissas de que a *latinoamericanidade* é um imaginário identitário integracionista continuamente inventado e reinventado por vários agentes, ressignificado ininterruptamente por outros imaginários transregionais e locais, e de que entre as muitas vias da sua contínua reinvenção o audiovisual se dá como expressão estética mediadora de impressões locais e transregionais e como potencializador da reflexão coletiva sobre a existência social de cada um e a partilhada. Descreve-se em forma de relatório e de ensaio audiovisual etnográfico, a intersecção de imaginários identitários migrantes e latino-americanos mediados pelo audiovisual, a envolvimento dos jovens com os temas da deslocação e da *latinoamericanidade* através da Oficina, da recepção de filmes latino-americanos contemporâneos e da criação coletiva de dois curtas-metragens.

**ABSTRACT:** The aim of this thesis project is to outline an ethnographic perception/insight on the Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, a audiovisual project that intends the approach of young immigrants living in the city of São Paulo through following them up and through their shared shooting sessions. These sessions occurred during the months of June, July, August and September of 2014 in the Cineclube Latino-americano held in Memorial da América Latina. It is considered as premises that “*latinoamericanidade*” is an integrationist imaginary identity continuously invented and reinvented by several agents. Uninterruptedly, a new meaning is given to this imaginary identity by both local and transregional imaginaries. Among several ways of continuous reinvention, the audiovisual is one of the mediators of aesthetic expression of local and transregional impressions as well as a potential mechanism of collective reflection about individual and shared social existence. The intersection of migrant and Latin American imaginary identity mediated by audiovisual, the engaging of youngsters with themes such as displacement and “*latinoamericanidade*”, the reception of contemporary Latin American films and the collective creation of two short films are described through a report and an ethnographic audiovisual essay.

## ÍNDICE

1. Prólogo.....	1
2. Introdução.....	7
3. Estudo de caso - Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano	
3.1. Projeto.....	19
3.2. Contexto político-cultural.....	25
3.3. Contexto sociocultural.....	29
3.4. Influências diretas.....	37
3.5. Influências indiretas.....	41
4. Relato etnográfico	
4.1. Fase i: Mobilização dos jovens.....	61
4.2. Fase ii: Aproximação reflexiva .....	81
4.3. Fase iii: Aproximação técnico-prática .....	101
4.4. Fase iv: Realização audiovisual.....	123
4.5. Fase v: Divulgação dos curtas-metragens.....	139
5. Ensaio audiovisual – <i>Mirarnos</i> .....	145
6. Conclusão .....	151
7. Bibliografia / Filmografia .....	155
Anexos.....	i

## PRÓLOGO

“¿ Para dónde me vas a llevar?”



No dia 11 de março de 2014, *chegamos vivos à Sucre*, escrevi num caderno já a transformar-se em memória letrada do nosso cruzar pela Bolívia. *Passamos pela Plaza 25 de mayo, preciosa com um bando infindável de meninas e meninos a marcharem pelo aniversário da sua escola, todos de batinha castanha, próxima a cor da tez da grandiosa maioria, da maioria indígena explícita em todo o nosso caminho.* Desde a chegada por terra a Puerto Quijaro, após vinte e quatro horas de estrada, atravessando todo o Estado de São Paulo e do Mato Grosso do Sul, da Serra do Mar à planura densa do Pantanal, Bolívia tornava-se mais que Ernesto Guevara assassinado, mais que “soldadito boliviano”<sup>1</sup>, mais que Evo

---

<sup>1</sup> A música “Soldadito boliviano” foi escrita em 1968, pelo poeta cubano Nicolas Guillen, e logo musicada e cantada pelo valenciano Paco Ibañez. Fala sobre aquele que atirou sobre Ernesto Guevara, morto na região baixa de Santa Cruz de la Sierra, Bolívia a mando do Vice-Presidente René Barrientos Ortuño.

Morales sindicalista e presidente, para além de “estaño y soledad”<sup>2</sup>, para além da angústia pelo litoral marítimo, para além da Praça da Kantuta (sem dúvida, a mais incrível aproximação a Bolívia em território brasileiro). Bolívia tornava-se para mim algo imenso e quase indecifrável, culturalmente tão distante de mim e dos meus como se um abismo se abrisse entre nós, como se com um grito seco me avisasse o quão *outra* eu também sou, quão *outros* os meus também são.

Por Santa Cruz de la Sierra, Sucre, Potosí, La Paz, Tihuanaco, Copacabana, Isla del Sol, Bolívia foi extensão de terra brutalmente determinante para a minha impressão sobre mim mesma não mais como *eu*, mas como *outro*, sobre meus lugares na dialética das alteridades. A Bolívia foi até hoje minha maior mestre no pensar e saber antropológicos. Digo Bolívia como quem utiliza a palavra como designante apenas de um espaço geográfico mais ou menos específico, definido por fronteiras estabelecidas por dinâmicas políticas republicanas, atravessáveis por aqueles que circulam pela região, pelos quechuas e aimaras, do Peru para a Bolívia e vice-versa, pelos guaranis, do Paraguai e do Brasil para a Bolívia e vice-versa, por tantos povos indígenas que pelas suas especificidades étnicas e pela sua resistência histórica transcendem o cariz nacionalizante que define a linha invisível que divide territórios. Realidade essa formalizada na constitucionalização do carácter “plurinacional” da República da Bolívia.

Com densa maioria indígena, referente àqueles que se autoidentificam com uma entre as trinta e seis etnias indígenas existentes no espaço boliviano, e mestiça índia, relativa aqueles que não se identificam com nenhuma etnia específica, mas sim com a mistura de várias delas, a sociedade boliviana torna-se, para alguém envolvido com as lutas indigenistas, num fôlego e numa comoção profundas pela resistência humana explícita no caminhar pelas ruas, pelos mercados, pelas estradas, nos rostos de fisionomia indígena que compõe quase a totalidade da população. Resistência humana que também se expressa numa longa e sofrida resistência cultural manifesta, por exemplo, no fato de na maior cidade do país, em La Paz, conseguir-se distinguir diferentes etnias indígenas e níveis de mestiçagem pelo traje de cada um, saber-se de lhamas enterradas na estrutura de viadutos e prédios como oferenda à Pachamama, ver-se deitar o primeiro gole de Coca-Cola ao chão, para “la madre tierra”. Resistências extendidas também à resistência económica nítida na complexa sobreposição de diferentes sistemas de troca indígenas e ainda na importação de alguns elementos das

---

<sup>2</sup> Excerto da “Canción con todos”, escrita e musicada pelos argentinos Armando Tejada Gomes e César Isella, respectivamente, em 1969, interpretada por Mercedes Sosa, considerada um dos hinos pela união dos povos latino-americanos.

dinâmicas económicas ibérico-árabes, definem a proliferação de mercados labirínticos, o surgimento daquelas ruas com trânsito viário insistentemente cortado para a exposição de mercadorias e circulação privilegiada de pessoas, a menor quantidade de produtos de marca, embalados, plastificados. A tudo isso somam-se ainda as tentativas de superação e resistência política da última década e meia, protagonizada pelo governo de Evo Morales, grande apoiador do sindicalismo e do cooperativismo e um dos ideólogos do “plurinacionalismo”, incluído das várias nações indígenas e grupos não-indígenas que fazem parte da Bolívia.

Remetido apenas à experiência de quase um mês percorrendo o país, este brevíssimo retrato da Bolívia traz-nos algumas impressões que contextualizam o reposicionamento antropológico do sujeito viajante, externo aquele espaço. A quase ausência do indivíduo branco (europeu ou latino-americano) e urbano, torna ele mesmo, quando presente, num elemento exógeno, bizarro e algumas vezes mal-vindo, visto o processo histórico-político atual de luta contra a subordinação representativa, identitária e económica do boliviano indígena e mestiço perante a elite local e internacional, pesadamente branca e urbana. Nossa passagem era a passagem de jovens brancos, provavelmente espanhóis, chilenos, argentinos, talvez brasileiros, mochileiros, estudantes, que vêm conhecer as maravilhas naturais e culturais da Bolívia. Assim nos retratavam aqueles com quem fomos conversando pelo caminho. Nós éramos os deslocados e deslocando-nos, afirmávamos alteridade, confirmávamos a distância cultural, mas também certa proximidade pelas referências incessantes à união e integração dos povos latino-americanos. Os mapas da América do Sul, Central e Caribe abundavam, ao lado das bandeiras de cada cidade, da Bolívia e da Wipala, a colorida bandeira da união dos povos andinos, nas fachadas das escolas, das sedes da polícia, dos quartéis militares, dos mercados. Ainda assim, essa familiaridade latinoamericanista parecia-me ténue quando proporcionada à intensidade das impressões de não-pertença aquele espaço e de tamanha diferença cultural.

Nesse processo de reposicionamento antropológico, de transição de mim mesma como *eu* para *outro*, armada com uma máquina fotográfica analógica de plástico e filmes comprados em Santa Cruz, tirei pouquíssimas fotografias de pessoas, dedicando-me sobretudo a fotografar paisagens e multidões. Diante de tanta gente que ora olhava-nos estranhando-nos, desconfiados e introspectivos, ora nem sequer respondiam-nos diretamente, afastando-se ou mantendo silêncio quando perguntávamos algo, eu sustive vários resguardos éticos que impediam-me de lançar a objetiva em direção a um indivíduo específico, focar nele, clicar e fixar a imagem desse sujeito com quem nunca troquei nenhuma palavra, nem



sequer o mínimo, ao menos um pedido de autorização para sacar a foto daquele que teria sua imagem talvez publicada nas redes sociais, para tantos lados até tornar-se numa imagem a mais na profusão infinita e hipnótica de imagens circulantes pela internet. Ainda assim, por entre outras passagens daquilo que escrevi nesse dia de Sucre, *começo a fotografar pessoas explicitamente. A senhora dos aguacates, a senhora dos cosméticos que me pergunta “¿Para dónde me vas a llevar?” ao que eu respondi “para mi casa, en São Paulo, quizás hacia Lisboa también”. A senhora sorriu e disse que conheceu São Paulo há quarenta anos atrás, foi lá para deixar os filhos.*

A pergunta continuou ecoando em mim: “¿Para dónde me vas a llevar?”. No momento, lembro-me que não soube o que responder e pensando ter entendido mal a pergunta, pelo sotaque chiado boliviano, pedi que ela repetisse. Confirmou-se, a senhora realmente perguntou-me para onde eu iria levá-la através da fotografia que lhe tiraria. Pelo meu espanto e também por não saber exatamente para onde aquela fotografia iria, nem para quê eu a sacaria, não cheguei a responder imediatamente a questão. Depois de segundos de silêncio e sorriso surpreendido, consegui contestar-lhe o mínimo, a sua fotografia iria para onde eu fosse, iria comigo para a minha casa, em São Paulo, e depois provavelmente para Lisboa, aonde mora parte da minha família. Mas talvez também seguisse para uma exposição, junto com outras fotos da viagem, talvez compusesse um momento de algum vídeo meu, talvez fosse publicada no meu portfólio online e a partir daí, circulante pelo mundo através da internet. Passado quase um ano, a fotografia da “senhora dos cosméticos” é reproduzida no meu projeto de tese da pós-graduação em Antropologia, para compor-lhe um prólogo e dar-lhe um primeiro passo.

A pergunta da senhora levou-me a indagar mais consistentemente sobre o poder da representação, da imagem e de sua difusão além do previsível. Fotografá-la foi fixar uma imagem de uma senhora totalmente envolta em produtos cosméticos, no desempenho pleno de seu trabalho diário como vendedora no Mercado Central de Sucre. No entanto, há no ato da fixação fotográfica, como também naquele da captação audiovisual, um exercício de invenção de uma outra representação da mesma senhora, para além daquela que ela própria difunde de si mesma ao comunicar-se com cada um e com todos, ao caminhar pela casa e pela cidade, ao apresentar-se todos os dias entre seus companheiros no mercado. Enquadrei, escolhi a abertura do diafragma, captei sua imagem com meu olhar emoldurado e mediado pela película fotográfica, reinventei a “senhora dos cosméticos”. E prossigo na contínua reflexão e ação própria da invenção, agora escrevo sobre ela a partir da dita fotografia e do

referido momento, ressignificados, traduzidos e veiculados por mim para serem publicados no âmbito de um projeto de tese que será lido por outros, que continuarão, por sua vez, a reler e a reinventar a figura da senhora a partir do que fotografei e do que escrevi e assim por diante. Essa dispersão da imagem chegará a um fim, não sabemos quando, nem por onde passará até ser esquecida pelo passar do tempo. Ainda assim, a senhora será vista através da minha invenção plasmada em fotografia por várias pessoas, agentes da sua contínua reinvenção.

No ato da reinvenção do *outro*, deslocamo-nos na tentativa de traduzir para nós e para os nossos uma imagem assimilável (não exclusivamente de um modo dramático ou figurativo) baseada naquilo que vimos e que nos foi permitido *ver* pelo *outro*. Este deslocamento acontece simultaneamente ao movimento do *outro* que a partir do contacto iniciado e o pedido feito, também se desloca para compreender o meu desejo, para ela, o desejo de *outro*, e autoriza parcialmente a sua representação. No caso da “senhora dos cosméticos” de Sucre, ela apenas pediu uma resposta a sua pergunta como único elemento de troca, numa branda combinação, nunca claramente explícita. É um deslocamento duplo, uma migração momentânea que compreende sequencialmente: um instante em que eu interpelei-a, a senhora correspondeu, eu solicitei, ela autorizou e perguntou pelo destino de sua nova representação alheia, eu respondi, ela aceitou e pousou, eu fotografei-a. Eu desloco-me até a senhora, ela desloca-se até mim, num movimento de encontro, tradução, comunicação e negociação.

Ainda assim, permanecem inquietas as perguntas: porque fotografá-la? porque ela tem que deslocar-se? Está aí explícito um ato antropofágico de deslocação do *outro*, da sua digestão e reinvenção deslocalizada, como que na vontade de digerir, isto é, de compreender o lugar que obrigou-me a tamanha impressão de alteridade. Faço-me presente, intervindo e inventando aquele lugar através da autoria da fotografia, do diálogo com a senhora, do enquadramento e do clique. Só existo porque aquela senhora existe, porque ela e aquele espaço configuram uma alteridade que me caracteriza pela distância e pela contraditoriedade. Fui e sigo sendo *outra* porque aquela senhora naquele espaço era e segue sendo o *eu*.

Por mais que eu não vá levá-la fisicamente a São Paulo ou a Lisboa, pareceu-me que a impressão da senhora era a de que se eu a fotografo e se dessa fotografia resulta alguma imagem dela, da sua figura como tal, ela também será deslocada através da foto para onde a foto for. Precisa, então, saber para onde vai sua imagem e ela mesma, para então conceder ou não a possibilidade da fixação de sua imagem através dos meus olhos enquadrados. É como

se em cada lugar em que vejo, revejo e mostro a sua fotografia, a senhora realmente estivesse presente mediante a nova representação que inventei dela, como se ela tivesse vindo comigo por todo o Peru, viajado comigo todo o tempo, afinal eu “levei-a” para vários lugares, entre eles, para São Paulo, cidade para onde seus filhos imigraram há quarenta anos atrás, para junto de um relato sobre processos criativos de jovens imigrantes latino-americanos residentes na mesma cidade, também como seus filhos. Migração de palavras e ideias, de imagens e representações, compassada com a migração de corpos e imaginários.

## 1. INTRODUÇÃO

“A América Latina para mim é uma coisa que se reinventa todos os dias.”<sup>1</sup>

(Juliana Nieto, participante da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, 2014)

“Real, verdadeira e literalmente a América, como tal, não existe, apesar da existência da massa de terras não submersas que, no decorrer do tempo, acabará por lhe atribuir esse sentido, esse significado.” (O’Gorman, 1958: 99)

América do Sul, Central e Caribe compõe uma grande região que se adensa internamente e se alarga além fronteiras marítimas e além muros numa rede imensa que afirma a complexidade de renovadas identidades transregionais, híbridas e mutantes. Pelo histórico e crescente movimento de pessoas e pelo incrementar da circulação de ideias e imagens, mapear a pertença identitária a região latino-americana torna-se tarefa cada vez mais complexa. Por mais que algumas tendências identitárias prevaleçam de tempo em tempo, cada mobilizado traz em si a sobreposição múltipla de vários locais dando conta de universos individuais nos quais cada traço de cada local é priorizado em detrimento de outro traço e de outro local, resultando numa composição multidimensional feita de vários pedaços de locais, ideias e imagens que não afirmam apenas uma identidade transregional, mas várias justapostas. Neste sentido, interessa tentar compreender as dinâmicas que levam, suportam, dificultam e potencializam estas tantas e tão diferentes deslocamentos, da *mestiçagem*, continuamente revirada<sup>2</sup>, à *antropofagia* de Oswald de Andrade, à *transculturação* conceptualizada por Fernando Ortiz, ao renovado *hibridismo*, por Néstor García Canclini<sup>3</sup>.

Conforme o trânsito de pessoas, também transitam ideias e imagens, e o mesmo vice-versa, isto é, a circulação de ideias e imagens pelas várias mídias, pela rádio, pela televisão, pela internet, também estimula a movimentação de pessoas mundo afora. Nos espaços de confluência de ideias, imagens e pessoas que se deslocaram, surgem novas sobreposições e aglomerações de diferentes percepções sobre o advento da vida, a

---

<sup>1</sup> Todas as transcrições de palavras dos participantes da Oficina foram feitas a partir de entrevistas filmadas de cada um deles ou do registo dos debates durante as sessões.

<sup>2</sup> Para uma aproximação as várias abordagens sobre a mestiçagem no Brasil: Schwarcz, Lília M. e Pedrosa, Adriano (orgs.). 2014. *Histórias Mestiças: Antologia de textos*, São Paulo: Cabogó.

<sup>3</sup> Canclini, Néstor García. 2013. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

organização da sociedade, o dever político, entre outros vários temários. Em concordância com María Fabíola Pardo, “tras el avance de la inmigración de masas, especialmente a partir de los años ochenta del siglo XX, los países receptores, y principalmente las grandes ciudades, han aumentado su complejidad social a causa de la diversidad de culturas y etnias que se hacen visibles en el territorio urbano y reclaman espacios de expresión e intercambio cultural.” (Pardo 2008, 153). Estes movimentos incessantes de indivíduos, ideias e imagens que, por vezes, visibilizam-se para além do espaço virtual cibernético e televisivo, fazendo-se presentes nas grandes cidades, vão caracterizando o que a autora denomina de “emergencia de las sociedades multiculturales” (Pardo 2008, 153). Sociedades urbanas que compreendem a presença de sujeitos inventores de diferentes imaginários culturais específicos, também estes sempre mutantes e dinâmicos, expressos por discursos ideológico-simbólicos variantes. Ao considerar uma abordagem antropológica que tente contextualizar estas *sociedades multiculturais*, como a urbana brasileira, principalmente como a paulistana, vale afirmar que ao contrário da normalização de uma percepção estática sobre as várias culturas estanques, diferenciadas monoliticamente, que determinariam uma *sociedade multicultural*, pretende-se aqui desenvolver uma consideração de base que enfoque estas dinâmicas socioculturais próprias de uma sociedade formada por correntes migratórias a partir do discurso conceptual e etnográfico da *transculturação*, e não do *multiculturalismo* ou da *interculturalidade*. Ao tentar explicitar as diferenças entre estes conceitos e suas consequências no âmbito das políticas públicas e da produção intelectual sobre o tema migratório, María Fabíola Pardo afirma ainda que

“la transcultura, en el sentido más simple del término, representa el hábitat de la diferencia, la posibilidad de atravesar las otras culturas guardando siempre las cosas profundas que vienen de nuestro origen. Ella da valor a la riqueza que representa la vecinidad de diversas culturas al interior de un mismo país. (...) la transcultura es un movimiento de transformación profunda que implica todos los componentes de la sociedad. Significa asumir la cultura de origen y, sin negarla, atravesarla para acceder y participar en la cultura de los otros.” (Pardo 2008, 160-161).

O *multiculturalismo* e a *interculturalidade* entendem estas dinâmicas culturais como impulsionadas em espaços aonde a presença de muitas culturas – multi culturas – poderão levar a um encontro entre culturas – inter culturas – mediante ou não iniciativas individuais e/ou coletivas, de agentes culturais formais ou informais, de políticas públicas ou de movimentos sociais. Assume-se, então, que existem várias culturas num dado espaço que de

alguma maneira deverão encontrar-se, como se *uma cultura* fosse uma, homogênea e linear, como se existisse realmente uma cultura boliviana que determinasse um complexo imaginário próprio daqueles que nasceram e viveram no território demarcado hoje como pertencente a Bolívia (entidade republicana construída por discursos e símbolos mais ou menos específicos). Por mais que existam vontades construtivas de uma identidade cultural propriamente boliviana, ou latino-americana, essas mesmas vontades não determinam exactamente a cultura boliviana ou latino-americana em si, mas sim caracterizam ímpetos ideológicos contextualizáveis geográfica, cultural e socialmente, que poderão influenciar mais ou menos os diferentes processos de invenção identitária ocorridas dentro ou fora dos espaços nomeados como Bolívia e América Latina. Portanto, na tentativa de não simplificar impressões culturais como entidades monolíticas e de referenciar insistentemente o carácter inventivo, mutante, transitório e transeunte de um dado imaginário cultural, prioriza-se aqui a menção conceptual à *transculturação* e suas variantes lexicais, somada a alusão à *antropofagia*.

Em seu *Contrapunteo Cubano del Azúcar y del Tabaco*, iniciado pelo célebre prefácio de Malinowski, publicado em 1940, Fernando Ortiz declara que

“entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*” (Ortiz 1983, 90)

Assim, *transculturação* pressupõe *ação*, como que substantivo em movimento, como o próprio processo contínuo de travessia entre várias impressões culturais distintas, resultante da aglomeração de fases distintas, sempre parciais, de distanciamento do paradigma cultural de partida, *desculturação*, e de aproximação a um outro padrão cultural a partir do qual cria-se um novo fenómeno cultural, *neoculturação*. Como também o movimento antropofágico que come o *outro* e dele “digere” o que lhe serve, “vomitando” o dispensável, assumindo e tirando proveito da alteridade, sem submeter-se ao *outro*, num processo de “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena felicidade.” (Andrade 1928, 7). Situando-se, então, entre diferentes impressões

culturais, absorvendo de uma e de outra, desconstruindo a percepção de uma cultura sólida e alimentando a impressão de culturas várias, disformes, heterogêneas que entrelaçam suas fronteiras até a indefinição de seus limites.

Ainda conforme as palavras de Ortiz, “en Cuba donde, como en pueblo alguno de América, su historia es una intensísima complejísima e incesante *transculturación* de varias masas humanas, todas ellas en pasos de transición.” (Ortiz 1983, 90). Isso graças à uma deslocação constante de indivíduos e de grupos e comunidades inteiras, afinal, “historicamente a América Latina há sido uma região com grandes fluxos migratórios, inclusive intercontinentais, hemisféricos e binacionais.” (Avila 2007, 119). Desde os episódios da expansão dos impérios pré-colombinos, das movimentações das comunidades indígenas, da invasão ibérica, da migração forçada de milhões de escravizados indígenas e africanos, até aos grandes fluxos de imigrantes, refugiados e exilados dos últimos dois séculos, a América Latina determina-se como espaço de circulação contínua e difusa de indivíduos, grupos e bens culturais. Tal como os mensageiros das sociedades incas, os cronistas de vivência, os viajantes, os escravizados, os refugiados, os exilados, gentes que ora circulavam dentro da América Latina, ora vinham de fora da região ou se deslocavam para o exterior, também os migrantes latino-americanos que movimentam-se dentro e fora da região reinventam continuamente impressões sobre a *latinoamericanidade*. Assim, a deslocação de pessoas pela região latino-americana e para fora dela propõe simultaneamente o deslocamento de imagens e ideias que ao encontrarem-se em novos locais, hibridizam-se e reinventam-se, acentuando o processo de hibridização e invenção do próprio imaginário identitário latino-americano. Constrói-se não apenas uma invenção, num processo unilateral, com apenas um agente ou reinventor, mas sim produzem-se reinvenções múltiplas, através da ação de incontáveis agentes formais e informais, de contextos e traços locais acumulados, ora digeridos, ora cuspidos, num processo antropofágico sem fim. Estas deslocações humanas e simbólicas continuam sendo sobrepostas num quebra-cabeças infundável, dando mote empírico para tantos latino-americanos e estrangeiros que vêm pensando e repensando a ideia de América Latina, a dita *latinoamericanidade*.

Um dos vários agentes nesse processo multivocal de invenção e reinvenção ininterrupto é aquele dedicado formalmente a transcrição e tradução de uma dada cultura, aproximado ao método etnográfico como meio de vivência e registo da cultura de um outro ou de particularidades da cultura a qual o mesmo pertence. Conforme as palavras de Roy Wagner, inscritas na sua obra *Invenção da Cultura*, “um antropólogo “inventa” a cultura que

ele acredita estar estudando, que a relação – por consistir em seus próprios atos e experiências – é mais “real” do que as coisas que ela “relaciona”. Isso se entendermos “a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia.” (Wagner 2012, 43). Wagner também descreve o ato de invenção como o processo de criação de “uma analogia, ou um conjunto de analogias, que “traduz” um grupo de significados básicos em um outro, e pode-se dizer que essas analogias participam ao mesmo tempo de ambos os sistemas de significados, da mesma maneira que o seu criador.” (Wagner 2012, 53), tanto do sistema de significados do antropólogo, quanto daqueles etnografados. Tradução essa que requer um certo nível de criatividade tanto do tradutor, para conseguir dar a entender aquilo que viu, ouviu e relacionou durante a aproximação ao campo aos seus ouvintes e espectadores, parte de sua comunidade, quanto daqueles que permitem, ou não, a tradução de seu sistema de significados por parte de outrem, isto é, daqueles que mediam as informações objetivas e subjetivas a serem ou não dadas. Nesta subtil negociação, o antropólogo vai descrevendo com suas palavras, seus olhos e seus pareceres culturais uma outra cultura, objetivando textos e imagens a serem transmitidas para os seus e talvez devolvidas para os pertencentes a cultura outra. Enquanto isso, os etnografados vão evidenciando aquilo que querem que seja evidenciado e influenciando totalmente na invenção alheia de sua própria cultura. Em traços gerais, o antropólogo inventa a cultura do outro a partir da sua própria e daquilo que o outro deixa ler e ver. A invenção é, pois, conjunta, impulsionada simultaneamente pelo eu-antropólogo e pelo outro-etnografado ou pelo outro-antropólogo e pelo eu-etnografado, conforme a posição.

A agencialidade do antropólogo no processo da invenção e reinvenção de si mesmo e do outro é paradigmática dada a sua envolvimento explícita com a vontade de compreender diferentes culturas e suas várias particularidades, num exercício consciente ou inconscientemente comparativista, no qual o *eu* existe pela diferença, distanciamento ou admiração pelo *outro*, e o *outro* existe também pela sua relação com o *eu*. No entanto, se “a tendência da cultura é manter-se a si própria, reinventando-se.” (Wagner 2012, 157), é evidente que o processo não depende apenas da atuação da Antropologia e de seus actantes formais, mas de todos os sujeitos sociais mais ou menos envolvidos na invenção de uma dada cultura, tal como o produtor cultural, o imigrante, o viajante, o migrante diário, o espectador direto e indireto dos meios de comunicação, o comentarista oficial da televisão e do bairro, o professor, o artista, sejam eles representantes de uma indústria cultural



dominante ou de resistências culturais, sejam estrangeiros ou locais, ou ainda híbridos entre o industrial e o independente, o exógeno e o endógeno.

Tornando a questão da invenção de imaginários identitários latino-americanos e relembrando ainda o filósofo mexicano Edmundo O’Gorman e sua *Invenção da América*, é interessante sublinhar que para ele “a chave para resolver o problema do aparecimento histórico da América estava em considerar esse acontecimento como o resultado de uma invenção do pensamento ocidental e não como o de um descobrimento meramente físico, realizado, além do mais, por casualidade.” (O’Gorman 1958, 18). Nesta altura, O’Gorman supera bloqueios de uma historiografia que se queria exclusivamente documentarista (por mais que detivesse os pesares ideológicos óbvios num sistema de poder do conhecimento e do passado), propondo que o continente americano não foi encontrado e nomeado pelos europeus apenas por uma eventualidade ocasionada por uma conjuntura histórica factual específica, mas também por um contexto mais complexo que compreende intercâmbios intelectuais e uma rede de informações e contra-informações que construíram uma representação particular à região. Ao mesmo tempo que marca a historiografia latino-americana e além-mar, pela sua determinação em criticar a tendência “factual” da época a partir de um objeto de estudo singular como o da “invenção da América”, O’Gorman não supera a perspectiva ocidentalista sobre o fato histórico que Todorov classifica como “el encuentro más asombroso de nuestra história” (Todorov 2010, 14)<sup>4</sup>. Ora, o aparecimento e a significação histórica da América seria uma “invenção do pensamento ocidental” se assumirmos que certo “pensamento ocidental” é preponderante na produção intelectual e cultural, seja da década de cinquenta, quando a obra foi escrita, seja nos dias de hoje. O “pensamento ocidental”, por mais abrangente e variado que seja, seria determinante para a concepção identitária histórica e presente da América do Sul, Central, Norte e Caribe, dada a sua pressão colonialista sobre muitos circuitos intelectuais das ex-colônias, como as esferas

---

<sup>4</sup> Na mesma obra, segundo Todorov, “el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente” (Todorov 2010, 14). Ambos atentos a “invención de América” e “al problema del otro” através do “descubrimiento” da região por parte dos reinos ibéricos, não atendem a superação do discurso dominante que determina o *eu* como europeu e o *outro* como ameríndio. O encontro entre representantes das coroas ibéricas e os ameríndios só pode ser nomeado como “descobrimento” a partir de uma perspectiva eurocêntrica, historicamente negligente. De fato, os reinos espanhol e português representados pelos seus marinheiros e comandantes “descobriram” novas, antes por eles desconhecidas. No entanto, como é bastante compreensível, a perspectiva ameríndia, conforme relatos do início da colonização até ao discurso dos movimentos indigenistas atuais, é a de que esse encontro foi uma “invasão”. Muitos povos ameríndios descobriram gentes antes desconhecidas, mas nesse encontro prevaleceu a força genocida e etnocida colonialista ibérica, e não apenas a surpresa da descoberta. Como escreveu Fernando Ortiz em 1940, “si estas Índias de America fueron Nuevo Mundo para los pueblos europeos, Europa fue Mundo Novísimo para los pueblos americanos. Fueron dos mundos que recíprocamente se descubrieron y entrechocaron. El contacto de las dos culturas fue terrible.” (Ortiz 1983, 88).

acadêmicas, editoriais, museológicas. Porém, é imprescindível assumir que o “pensamento ocidental” e seus agentes não actuaram isoladamente, mas sim ritmados em violência ou em solidariedade com as sociedades e comunidades ameríndias presentes no continente. A América inventada depois da invasão ibérica e anglosaxónica é invenção mediada pelo conflito, pelo massacre e pela escravidão, pela miscigenação e pela antropofagia, todos fenómenos multivocais que dependem de várias frentes, das elites monárquicas estrangeiras e das lideranças indígenas locais, dos representantes de ambos e da imbricada dialética de suas alteridades.

Além da agencialidade das sociedades e comunidades ameríndias na construção de imaginários identitários locais, regionais e transregionais após a colonização ibérica e anglosaxónica, recordemo-nos que antes da invasão, também os impérios inca e asteca e as sociedades guaranis assumiam estratégias expansionistas a partir de discursos mitológicos que justificavam a submissão ou integração de outras comunidades. Estes movimentos também inventavam percepções integradas e diferenciadas de regiões americanas. Igualmente, a migração forçada e escravidão de milhões de africanos pelas quatro regiões da América, trouxeram e fermentaram novos traços inventivos dos imaginários identitários americanos. Negar ou omitir a agencialidade dos povos ameríndios e africanos, bem como das comunidades imigrantes vindas, sobretudo a partir do século XIX, também para quase todos os países americanos, é asfixiar eixos fundamentais na invenção histórica e contemporânea das percepções identitárias do continente e dar corda a um discurso de base colonialista, ocidentalista e eurocêntrica na consideração de fenómenos americanos.

Tanto a agencialidade na invenção identitária é sempre múltipla, como as identidades culturais mais ou menos estabilizadas por esse processo são também diversas. Como escreve Vargas Llosa, e tantos outros intelectuais latino-americanos contemporâneos, “cualquier empeño por fijar una identidad única a América Latina practica una cirugía discriminatoria que relega a millones de latinoamericanos y a muchas manifestaciones de su frondosa variedad cultural y étnica.” (Llosa 2009, 50). Portanto, não se procura aqui, num ato de aproximação e tradução antropológica, inventar uma *latinoamericanidade* específica através de um processo criativo como o da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, mas sim inventar diferentes hipóteses sobrepostas de pertencimento identitário a América Latina através de narrativas e impressões de deslocamento pelo continente e para fora dele, mediadas pela recepção e criação audiovisual. Nesse sentido, a Oficina Popular veio desenvolver processos criativos através do audiovisual junto com jovens de diversas

nacionalidades e com diferentes experiências de deslocamento, no ímpeto ideológico de valorizar a multiculturalidade explosiva da cidade de São Paulo e de reinventar a *latinoamericanidade* como união na diversidade, como eixo integracionista que respeite, inclua e envolva as diferenças num imenso leque de possibilidades identitárias locais, regionais e transregionais.

Tanto a circulação de pessoas no sub-continente é um fator ativo na invenção e dispersão de percepções identitárias, apercebida através da aproximação a estes jovens, de sua recepção fílmica e criatividade estética, como também a circulação de filmes latino-americanos trazem particularidades locais de vários espaços da América Latina, ressignificando-as e aproximando-as de outros lugares, reinventando impressões identitárias. Daí a formulação de uma primeira etapa da Oficina Popular que seria dedicada à exibição de alguns longa-metragens, um curta-metragem e um vídeo-clip, e à consideração coletiva das obras exibidas em debates ocorridos após a projeção. Também daí a realização de dois curtas-metragens pelos jovens participantes, que deveriam tornar-se obras fílmicas também circulantes e comunicantes de impressões culturais sobrepostas. Além disso, junto com esse relatório, apresenta-se um ensaio audiovisual sobre a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, também ele produto comunicante, em contínua reinvenção, de diferentes pertencas identitárias aos imaginários latino-americanos e migrantes. Portanto, a Oficina Popular em compasso com o projeto de tese presente caracterizam-se como um processo pertencente duplamente à Antropologia Visual. Para melhor compreensão dessa relação dupla, vale recordar a reflexão de Rose Satiko Hikiji, no seu artigo intitulado “Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo”:

“as imagens projetadas sobre a grande tela fascina antropólogos. Alguns percebem o potencial de comunicação – e, por que não, de sedução – da imagem cinematográfica e decidem fazer da película etnografia. Hoje a maior parte da produção no campo da Antropologia Visual discute justamente o fazer do filme etnográfico, a utilização das imagens produzidas e a importância do registo imagético no trabalho campo. Mas o século XX revela, além do antropólogo-cineasta, o antropólogo-espectador. Este vê cinema não como meio mas, objeto de pesquisa.” (Hikiji 1998, 91)

Por um lado, a Oficina Popular desenvolveu-se a partir da imagem recebida e criada, das obras audiovisuais visionadas, desconstruídas, roteirizadas e realizadas. Eu, os outros oficinairos e os participantes fomos de modo simultâneo e partilhado espectadores e

cineastas, mediadores, receptores, emissores e criadores. Por outro lado, a percepção etnográfica desenvolvida por mim durante a Oficina, a partir dos filmes vistos e debatidos entre todos, das minhas filmagens e das filmagens dos participantes, é relatada e ensaiada filmicamente neste projeto de tese. O ensaio audiovisual *Mirarnos* resulta do encontro e montagem dessas imagens e reflexões que relacionadas tentam dar conta da heterogeneidade de experiências de deslocação, de pertença ao espaço cultural paulistano e latino-americano, de partilha da recepção dos filmes projetados e de criação audiovisual coletiva. Assim, junto com os jovens eicineiros, ambos espectadores e cineastas, a minha ação desenrolou-se seja como “antropóloga-cineasta” – que filma todo o desenvolvimento da Oficina Popular e entrevista alguns participantes – como também “antropóloga-espectadora” – que ora especta os filmes projetados e partilha com os jovens suas percepções sobre os mesmos, ora especta a produção audiovisual da própria Oficina, a filmagem de seu processo, os seus exercícios e curtas-metragens finais.

Tanto a criação, quanto a especção<sup>5</sup>, tanto o pensar e fazer audiovisuais, quando o refletir e agir antropológicos, foram todos atos amplamente partilhados com os participantes eicineiros. Nesse sentido, é interessante fazer emergir as reflexões de Jean Rouch sobre a antropologia partilhada, mediadas pelas considerações de Paul Henley. O capítulo 15 do livro *The Adventures of the Real*, dedicado a “Shared Anthropology”, é iniciado pela referência a frase escrita por Rouch e Hockings para publicação numa das obras fundamentais da Antropologia Visual, *Principles of Visual Anthropologie*, de 1975.

“The observer is finally coming down from his ivory tower; his camera, tape recorder, and his projector have led him - by way of a strange initiation path - to the very heart of knowledge and, for the first time, his work is not being judged by a thesis committee but by the very people he came to observe.” (Rouch e Hockings 1995, 533-544).

O observador é observado, comentado e avaliado por aqueles que inicialmente seriam somente os observados, sujeitos esses que transformam-se, no ritmo desse contramovimento, em observadores observados, em inventores inventados e vice-versa. Nessa posição, o etnografado assume-se e é assumido como mediador, comunicador, receptor e transmissor, tomando parte do poder epistemológico diante da produção e do produto antropológicos. A câmera, o filme, o projetor, como instrumentos audiovisuais, tornam-se

---

<sup>5</sup> Ao considerar a agencialidade criativa do espectador, utilizar-se-á a palavra “especção” como referente a ação do espectador.

dispositivos nesse processo de partilha do saber antropológico, seja no âmbito de suas fases inventivas, seja naquelas fixadoras de sentido. Portanto, tomando as palavras de Henley, pode-se dizer que “Rouch was far ahead of most other anthropologists of his generation in suggesting that anthropological knowledge should arise not from detached scientific observation but rather from engagement and mutual accommodation between subject and observer.” (Henley 2009, 320).

Existem várias diferenças que enfraquecem a hipótese comparativa entre o processo de partilha ocorrido na Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano e aquele experienciado por Jean Rouch em seus muitos anos de trabalho antropológico e filmico. Por exemplo, como escreve Henley, ao contrário da Oficina Popular, formulada a partir dos intuítos políticos explícitos de seus oficinairos, para Rouch “the purpose of all this boundary crossing was to make the films; it was not to achieve particular political objectives, such as combating racism or protesting economic dependence in the postcolonial world.” (Henley 2009, 311). Ou seja, enquanto Jean Rouch não declarava intenções políticas específicas na sua ação como cineasta, a Oficina Popular tinha sim objetivos políticos claros, como pensar a integração do jovem imigrante latino-americano no espaço sócio-cultural paulistano, dialogar sobre o racismo testemunhado pelos participantes, sobre suas impressões de pertença e negação, sobre suas percepções identitárias migrantes, viajantes, latino-americanas, entre outros. Ainda assim, é imprescindível recordá-lo para pensar nos níveis de partilha de um saber antropológico e de um fazer audiovisual que se quer coletivo.

Conforme as considerações de Henley, Jean Rouch distinguia “different stations on the “path of shared anthropology”. During the first stage, the feedback screenings, the sharing was relatively passive: Rouch screened the films, the subjects grew to understand why this strange European kept coming back with his camera, while Rouch grew to understand more about them. (...) But the feedback screenings were only the prelude to what would become a much more active process of collaboration.” (Henley 2009, 317). A Antropologia partilhada seria então um caminho, uma ação contínua ritmada por diversas fases, desde uma fase mais passiva a uma fase relativamente mais ativa e performática. Jean Rouch chega quase a sugerir nesta descrição de etapas cruciais da Antropologia partilhada traços de uma metodologia adaptável a diferentes campos. Num processo circular, Rouch filmava uma comunidade específica e depois organizava exposições livres de parte desse material, concretizando um momento de partilha “passiva”, dado que os espectadores da mesma comunidade viam, criticavam e sugeriam outras perspectivas, outros objetos, personagens, espaços e até outros

filmes a serem realizados. Veremos mais adiante como essa espectação não precisa ser designada pela sua relativa passividade, mas sim pela sua expressão ativa de emancipação criativa e interventiva do espectador, de transformação do sujeito que supostamente apenas recebe para aquele que recebe, emite e segue criando novas obras (Rancière, 2010). Também a Oficina Popular teve como primeira fase a exibição e recepção crítica coletiva de curtas e longa-metragens, a partir da qual foram surgindo várias ideias soltas que vieram a congregarse nos encontros de esquematização do roteiro do curta ficcional *Cuando Llegaré*. Segundo Henley, “The way that the screening of one film could lead to another was crucial to Rouch’s conception of “shared anthropology” since the subjects who proposed an idea for a new film following a screening became not merely protagonists, but, as we might say today, active “stakeholders” in the new venture.” (Henley 2009, 318). Esta transição para uma fase mais ativa, na qual os espectadores tornar-se-iam mais interventivos, dependeria daquele primeiro momento de espectação e das ideias que daí surgiriam.

Numa segunda fase, afirmar-se-ia uma presença relativamente mais ativa por parte dos sujeitos etnografados, “If the mutual understanding that arises from feedback screenings can be considered to be a relatively passive form of shared anthropology while the proposal of new films that typically followed on thereafter constitutes a relatively active form, there is still another station on Rouch’s “path of shared anthropology” that relates to the actual making of a new film.” (Henley 2009, 320). Contudo, essa agencialidade é bastante relativa, visto que os sujeitos espectadores transformam-se em sujeitos impulsionadores do eixo narrativo do filme etnográfico de Jean Rouch e talvez seus protagonistas, personagens secundários e figurantes. A decisão pela sequenciação dos planos, pela maioria dos enquadramentos, a autoria continuaria sendo, indubitavelmente de Rouch, ou no máximo seria parcialmente partilhada com alguns de seus companheiros mais próximos. Jean Rouch não contava propriamente com um processo criativo coletivo, realmente partilhado com todos os interessados, em todas as especificidades próprias da realização audiovisual, mas sim um nível de convivência entre ele mesmo e a performance inspirada dos sujeitos filmados. Isto é, para Jean Rouch, “in the ideal case, the shooting of a film should involve not just an inspired performance on the part of the filmmaker, but a performance that was “in unison” with an inspired performance on the part of the subjects. Here too then there is a sharing of anthropology since it is through this “connivance,” as Rouch calls it, that the film is made.” (Henley 2009, 320). Não obstante a consideração por diversos graus de intervenção dos cineastas, variantes conforme as fases do projeto, também a Oficina Popular foi se

desenvolvendo a partir desta relação de convivência entre os jovens e osicineiros, entre os jovens e eles mesmos. Contudo, tanto a criação audiovisual dos dois curtas-metragens foi pormenorizadamente partilhada, como também a filmagem das sessões foi feita de mão em mão, de olhar em olhar.

Para além de assumir-se como um projeto baseado nas indicações metodológicas da Antropologia partilhada de Jean Rouch, este projeto de tese é consequentemente um projeto fundado na Antropologia interventiva. Assim sendo, assume-se a influência de uma certa envolvência afetiva com o assunto, dado também que, como diria Roy Wagner, “o antropólogo é obrigado a incluir-se a si mesmo e seu próprio modo de vida em seu objeto de estudo, e investigar-se a si mesmo. (...) o antropólogo usa sua própria cultura para estudar outras, e para estudar a cultura em geral.” (Wagner 2012, 39). Nesta intervenção e partilha de intimidades culturais, vai-se traduzindo e inventando um e outro para emersão de certa compreensão mútua.

Como nota final, vale indicar que este projeto de tese vai textualmente apresentado em dois capítulos maiores, aquele relativo a descrição contextual e conceptual da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano que compreende a sua formulação, seu contexto político-cultural e sócio-cultural e ainda suas influências diretas e indiretas, seguido do relato etnográfico do mesmo processo e de cada uma de suas fases, da mobilização dos jovens, à aproximação técnico-prática, a realização dos curtas-metragens, mais incidente sobre o curta ficcional, e por fim, a divulgação destes mesmos produtos audiovisuais. Junto com essa exposição textual, vem também um ensaio audiovisual sobre a Oficina Popular e vários eixos problemáticos também aqui descritos, como a apresentação de si mesmo e do outro, cada um e sua relação com diferentes identidades migrantes e latino-americanas, a descrição da Oficina Popular, do curta-metragem *Cuando Llegaré* e daquilo que todo o processo trouxe para a vida de cada um.

### 3. ESTUDO DE CASO - OFICINA POPULAR DE AUDIOVISUAL LATINO-AMERICANO

#### 3.1. PROJETO

A Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano afirmou-se como um espaço de aproximação técnica, prática e criativa ao audiovisual focada em jovens latino-americanos e caribenhos, dentre eles imigrantes, migrantes, intercambistas, viajantes e filhos e netos de imigrantes e migrantes. A Oficina foi realizada durante quatro meses, de junho a setembro de 2014, sediada no Cineclube Latino-americano, localizado no Memorial da América Latina, e contava com o apoio institucional de ambas as entidades e ainda o financiamento do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, da Secretaria da Cultura da Prefeitura de São Paulo. O projeto foi criado durante a segunda semana de janeiro de 2014 a partir de ideias vagas apontadas por mim e da importante envolvimento de Miguel Dores e de Luísa Rodrigues que vieram a ser oficinairos da Oficina Popular.

A inscrição no VAI permitiu-nos fazer parte desse grande grupo de agentes culturais informais que começam a dialogar com a produção e gestão cultural, suas questões políticas e éticas, seus desafios comunicacionais, sociológicos e antropológicos, e que plurificam as iniciativas culturais pela cidade afora conforme desejos pessoais e demandas sociais. Existe nos projetos apoiados pelo VAI um intuito político de intervenção explícita no espaço urbano paulistano, nas comunidades de bairro e suas dinâmicas específicas, na sustentabilidade ambiental e cultural da cidade. A Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano tinha desde os seus primeiros traços vagos intencionalidades ideológicas claras, projetando-se como intervenção político-cultural que viesse dialogar sobre os imaginários identitários latino-americanos como possíveis vias de integração de jovens imigrantes hispano-americanos e caribenhos na cidade de São Paulo. Decidimos levá-la adiante num formato pedagógico e artístico aberto que soma a aprendizagem com a criação num espaço acessível geográfica e socialmente. Recordando os objetivos descritos no Art. 2º da lei municipal que regula o VAI, a Oficina pretendia também “estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade”, nós mesmos, mas também os jovens participantes como pequenos produtores e criadores *no e do* desenvolvimento cultural da cidade; “promover a inclusão cultural” do jovem imigrante e do migrante, tendencialmente marginalizados da possibilidade de escolha e de impressão de pertença a cidade e ao país; e “estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística”,



valorizando as dinâmicas culturais e artísticas que já existem dentro de comunidades imigrantes, como a paraguaia e a boliviana, incentivando o reconhecimento de uma e da outra através dos encontros promovidos semanalmente. Os objetivos gerais do VAI eram também os nossos, particularizados pela especificidade do seu foco nas questões imigrante e latino-americana. Essa familiaridade de intenções impactou-nos e estimulou-nos a investir nosso tempo na formalização de um projeto que correspondesse ao Programa.

Por mais que já tivéssemos várias ideias dispersas, confluentes por surgirem da mesma militância pela integração do imigrante e do migrante na sociedade de “acolhimento”, o edital do Programa VAI pontuou algumas informações requeridas que ajudaram-nos a desenhar o projeto de modo mais concreto, como a explicitação dos objetivos específicos do projeto, a descrição de um plano de trabalho acompanhado por um cronograma de atividades, o histórico da atuação do grupo proponente e o orçamento detalhado. Ainda assim, o projeto que foi enviado para inscrição no VAI difere um pouco do projeto realmente realizado. O resumo da Oficina que foi enviado para avaliação do edital determinava o seguinte:

“O projeto consistirá na realização de uma oficina teórico-prática de três meses que integre o pensar e o fazer Cinema em contexto paulistano e latino-americano, processo protagonizado por jovens de 16 à 19 anos, de nacionalidade boliviana, peruana, paraguaia (em situação de imigração na cidade) e brasileira residentes na cidade de São Paulo. Sediado no auditório do Cineclube latino-americano (Memorial da América Latina), este projeto terá como enfoque principal o desenvolvimento transdisciplinar de um trajecto educacional em Cinema que envolva análise fílmica, pre-produção, realização e pós-produção de um produto audiovisual. Numa primeira instância, dedicar-se-á à visualização e discussão de filmes paradigmáticos do Cinema da América Latina que enfoquem temáticas como urbanidade e suas peculiaridades, comunidades minoritárias, indígenas, negras, migrantes e imigrantes, conflitos de classe, gênero e etnia. Seguidamente, desenvolver-se-á um período de abordagem técnico-prática ao processo de criação audiovisual orientado no sentido da construção de um roteiro e da produção, rodagem e pós-produção de um curta-metragem. Finalmente, serão discutidas formas de difusão do filme com o grupo, orientadas essencialmente para as suas escolas e bairros.”

Sendo o primeiro documento oficial que resume a ação da Oficina, vale indicar as transformações do projeto ocorridas antes e no decorrer do seu desenvolvimento.

Primeiramente, perante a primeira fase de mobilização dos jovens para participarem na Oficina, ocorrida durante maio de 2014, nos demos conta de que muitos imigrantes adultos de várias nacionalidades latino-americanas e caribenhas gostariam e insistiam em fazer parte da Oficina. Como o VAI é um Programa criado para atender especificamente o jovem, seja como proponente, criador e gestor cultural, seja como receptor e ressignificador, não poderíamos mudar o público-alvo do projeto tão drasticamente, ampliando a faixa etária até aos 50 anos, como seria de esperar a partir de tão grande demanda do público adulto. No entanto, reparamos que a comunidade haitiana residente na cidade compreende maioritariamente homens com cerca de 25 a 35 anos e diante da inscrição de três jovens haitianos com mais de 19 anos, decidimos que iríamos aumentar a faixa etária até aos 28 anos para conseguir incluí-los. Relativamente as nacionalidades também houve uma mudança, para além daquelas já previstas, como a brasileira, boliviana, peruana e paraguaia, a Oficina também recebeu jovens colombianos e haitianos. Ainda em relação ao público-alvo mencionado no resumo transcrito acima, afirmamos que receberíamos participantes em “situação de imigração na cidade”, no entanto, recebemos jovens com diferentes históricos de deslocamento, imigrantes, migrantes, filhos e netos de imigrantes e migrantes, viajantes e intercambistas. Como será descrito mais adiante, vários deles assumem várias dessas categorias de deslocamento simultaneamente, sobrepondo-as, desintegrando-as e reinventando-as.

Conforme o resumo descrito e também o plano geral de trabalho, incluído na descrição total do projeto enviada e aceite pelo VAI, projetaríamos durante uma primeira etapa da Oficina (segunda etapa do projeto, após a primeira, relativa à mobilização dos jovens) filmes “paradigmáticos do Cinema da América Latina”, dos quais: *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967, Brasil), *La Nación Clandestina* (Jorge Sanjinés, 1990, Bolívia), *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004, Brasil), *La Teta Asustada* (Claudia Llosa, 2008, Peru), *Las Acacias* (Pablo Giorgelli, 2012, Paraguai/ Argentina), entre vários curtas-metragens. Na reflexão sobre a escolha desses filmes “foram priorizados como critérios de seleção das obras a importância que possuem para a História do Cinema da América Latina, a comunicabilidade dos filmes com a faixa etária procurada e a presença de filmes cujo país de origem possui uma comunidade maior e mais expressiva na cidade de São Paulo.” (excerto da descrição do plano de trabalho enviado para avaliação para o VAI). Antes mesmo de começarmos a Oficina, em meados de maio de 2014, surgiu uma proposta que priorizaria obras audiovisuais que abordassem narrativas mais próximas às diferentes

vivências de deslocação, às diversas percepções de América Latina e que se prestassem a uma estética videográfica ou fílmica mais próxima aquela que presumimos ser mais reconhecível pelos participantes. Aceite a sugestão pelo grupo de oficinairos, elegemos quatro longa-metragens – *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004, Brasil), *Jaula de Oro* (Diego Quemada-Diez, 2013, México), *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012, Colômbia) e *Bolívia* (Adrián Caetano, 2001, Argentina) –, um curta-metragem – *Troca de olhares – Morrinho* (Hunikui, Ashanika, Vídeo nas Aldeias, 2009, Brasil) e um vídeo clip – *Latinoamérica* (Calle 13, 2010, Puerto Rico). É partir dessa video e filmografia que iremos discorrer sobre a recepção e os debates ocorridos junto com os participantes da Oficina.

Ao contrário do que também vai indicado no resumo acima, a “abordagem técnico-prática” foi realizada nos mesmos encontros que a projeção dos filmes. A primeira metade dos seis encontros iniciais era dedicada a projeção de uma das obras audiovisuais indicadas anteriormente, a segunda metade era toda focada na realização de diferentes exercícios. Por fim, é relevante dizer que ao invés de realizarmos coletivamente um curta-metragem, foram realizados dois, e ao contrário do que imaginávamos ao escrever a proposta do projeto, na qual indicamos que iríamos realizar 16 encontros, somando 48 horas de Oficina, fizemos 18 sessões, totalizando 72 horas, para além dos dois fins de semana de filmagem dos curtas.

Ainda assim mantivemos os objetivos, tanto o geral – “refletir e agir sobre o processo de integração do jovem imigrante latino-americano residente na cidade de São Paulo através da recepção e discussão sobre filmes latino-americanos e criação de um curta-metragem.” –, quantos os cinco objetivos específicos,

“Compreender as dificuldades e as vias de integração sociocultural do imigrante latino-americano em São Paulo através da percepção e discurso dos jovens; promover a aproximação dos jovens latino-americanos à jovens brasileiros e à sociedade paulistana, e a apropriação de entidades públicas, como as suas Escolas, e de entidades público-privadas, como o Memorial da América Latina; incentivar o debate sobre as realidades latino-americanas através das cinematografias regionais, como a mexicana, cubana, colombiana, brasileira, boliviana, peruana, chilena e argentina, de modo a estimular a percepção sobre diferentes identidades e vivências culturais que convivem, ora harmoniosa, ora conflituosamente no continente; oferecer aos integrantes do projeto ferramentas integradas de análise fílmica, de realização e de difusão audiovisual; envolver os jovens num processo de criação estética coletiva como meio de aprofundamento reflexivo e

interventivo sobre as suas realidades individuais e de incentivo ao trabalho cooperativo e a participação cidadã na sociedade paulistana a qual pertencem.”

Uma análise breve destes objetivos já conseguiria notar uma intencionalidade ideológica transversal a todos eles e uma vontade em intervir diretamente sobre uma realidade pré-existente para transformá-la através da expressão estética como meio para o diálogo e a ação conjunta. Centraliza-se o jovem como sujeito que vivendo ou herdando a experiência do deslocamento em São Paulo, tem um discurso próprio sobre suas vivências individuais e coletivas que poderá partilhar com os demais, fazendo-nos todos aproximarmos desse *imaginário outro* que se torna presente ao ser traduzido pelo emissor, compartilhado, recebido e novamente traduzido pelo receptor. Assume-se que todos são emissores e receptores, criadores e espectadores, tradutores na emissão e na recepção, simultaneamente, sejam brasileiros, haitianos ou bolivianos, imigrantes ou viajantes, nacionais ou estrangeiros. Cria-se assim um espaço de partilha horizontal passível de ser apropriado pelo jovem, espaço ao qual pode pertencer e transformar. Espaço esse também que em várias fases do projeto é estendido ao ambiente escolar e institucional. Durante o mês de maio, o projeto visitou as três escolas estaduais do ensino médio<sup>1</sup> com maior número de estudantes latino-americanos não brasileiros. De junho ao final de setembro, a Oficina foi realizada no recinto do gigantesco Memorial da América Latina<sup>2</sup>. Afirmado-se como contraponto em relação aos ambientes tendencialmente excludentes, como o da escola pública paulistana, o das instituições burocráticas como a Polícia Federal que regulam a estadia do imigrante no Brasil, a Oficina foi planeada como espaço de conexão de alteridades, de interculturalidade e não apenas de multiculturalidade.

---

<sup>1</sup> Visitamos quase todas as turmas de Ensino Médio (nas quais frequentam estudantes dos 15 aos 17 anos, em média) das Escola Estadual Padre Anchieta, no Brás, da Escola Estadual Frei Luig, no Canindé, e da Escola Estadual Orestes Guimarães, no Pari.

<sup>2</sup> O Memorial da América Latina é uma Fundação de direito público estadual, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do Governo Estadual de São Paulo, sediada num imenso complexo arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer, inaugurado em 1989. Concebido por Darcy Ribeiro, o Memorial destina-se a homenagear e divulgar a integração política e cultural latino-americana através de ações diversas, como exposições de artes visuais, formações intelectuais e profissionais, festivais de cinema, espetáculos de música, criação, manutenção e ampliação de um grande acervo bibliográfico e fílmico focado nos temas regionais, entre outras. Para isso, o Memorial é composto pela Biblioteca Latino-americana – Victor Cívita, o Salão de Atos, a Galeria Marta Traba de Arte Latino-americana, o Pavilhão da Criatividade – Darcy Ribeiro, o Auditório Simão Bolívar e outros espaços aonde ficam alojados o Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, o Cineclubes latino-americano e a antiga sede do Parlamento Latino-americano. Pela sua dimensão política, pública, arquitetônica e diplomática, o Memorial da América Latina é o maior monumento pela união latino-americana em território brasileiro e a instituição cultural mais visitada do Estado de São Paulo, conforme dados mencionados pela Direção da Fundação.



### 3.2. CONTEXTO POLÍTICO-CULTURAL

Por mais que a Oficina Popular tenha emergido principalmente dessas vivências catalãs e da contribuição de experiências semelhantes, como a de Sérgio no Kinoforum, o projeto tomou corpo diante de uma demanda específica, da abertura do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI e de suas indicações para a escrita e apresentação do projeto.

O VAI foi criado em março de 2003 durante o mandato da Prefeita Marta Suplicy, do Partido dos Trabalhadores – PT, pela lei municipal nº 13.540/2003, formulada pelo então vereador Nabil Bonduki, hoje Secretário Municipal da Cultura, e regulamentada pelo decreto 43823/2003. Em novembro de 2013, já na Prefeitura de Fernando Haddad, também do PT, a primeira é alterada pela nova lei municipal nº15.897/2013 que institui duas modalidades de financiamento e complexifica a caracterização das ações culturais passíveis de apoio do Programa. Conforme o Art. 1º da primeira lei do VAI, mantido na segunda, o Programa tem “a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais.”<sup>3</sup>. São ainda estabelecidos como objetivos no Art. 2º, os seguintes: “I – estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade; II – promover a inclusão cultural; III – estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística.”<sup>3</sup>. Assim, o VAI afirma-se como resultante de uma larga retomada de políticas públicas que acercam a produção cultural da população como receptora e também como criadora e produtora após cerca de vinte anos de um regime militar altamente conservador, defensor de uma concepção fechada e hierárquica da alta cultura acessível apenas a uma pequeníssima parcela da sociedade brasileira.

A dissolução do ditadura militar brasileira foi fortemente marcada pela Constituição Federal de 1988 que no que diz respeito ao assunto cultural determina no Art. 215 que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” e ainda no Art. 216 estabelece que “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e

---

<sup>3</sup> Ambas as leis, bem como uma apresentação geral do Programa VAI, seu funcionamento e suas condições, estão descritas no link: <http://programavai.blogspot.com.br/p/sobre-o-vai.html>. (Acedido a 26.04.2015)

viver”, entre outros <sup>4</sup>. A nova Constituição Federal vem desembaraçar a anterior conceptualização nodosa e monolítica de cultura e de património cultural para legislar uma perspectiva oficial de intuito democrático e popular, pluriétnico e multicultural, transversal a toda a sociedade brasileira. Ainda assim, segundo James Abreu, “a democratização cultural tardaria a avançar e somente o faria de modo espasmódico, em anos mais recentes.” (Abreu, 2010, 107).

A vitória do PT na liderança do poder executivo, com a tomada de posse de Lula da Silva como Presidente do país em 2003, veio alavancar o previsto constitucionalmente e complementar os Art. 215 e 216 através de várias emendas realizadas logo a partir do mesmo ano. Para fechar este brevíssimo apontamento histórico sobre as políticas culturais federais vale referir parte das palavras de Gilberto Gil no seu discurso de posse como Ministro da Cultural:

“Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada.”<sup>5</sup>.

Empossado no mesmo ano, Gilberto Gil vem confirmar uma renovada concepção de Cultura que se contrapõe a perspectiva mercatológica no governo imediatamente anterior e a valorização de uma alta cultura tendencialmente vertical ainda mantida após a dissolução do regime militar, declarando uma virada para a uma afirmação antropológica da Cultura e não prioritariamente economicista.

Antes ainda da aproximação de uma política de centro-esquerda ao poder federal, a sua presença já se sentia na esfera municipal desde antes mesmo da nova Constituição. Na gestão de Gianfrancesco Guarnieri como Secretário da Cultura da cidade de São Paulo, entre 1984 e 1986, na Prefeitura de Mario Covas, do liberal Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB, é explícita a intencionalidade em afastar-se de uma política pública

---

<sup>4</sup> Constituição da República Federativa do Brasil disponível para consulta através do link: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaocompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm) (Acedido a 26.04.2015).

<sup>5</sup> Discurso do então Ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo, Brasília, 2 de janeiro de 2003, disponível através do link do Ministério da Cultura: <http://www.cultura.gov.br/> (Acedido a 26.04.15).

hierarquizante e excludente, e em “descentralizar a cultura e a própria Secretaria, politizando o fazer cultural na cidade e colocando em prática o binômio participação/descentralização, em que a arte seria realizada *com* o povo e não *para* o povo, com intensa valorização da cultura popular.” (Souza 2012, 54-55). Na viragem da década de oitenta para noventa, Marilena Chauí marca sua passagem pela mesma Secretaria da Cultura ao criar o projeto Cidadania Cultura e ao determinar

“a cultura como um direito do cidadão e, em particular, como direito à criação desse direito por todos aqueles que têm sido sistemática e deliberadamente excluídos do direito à cultura nesse país: os trabalhadores tidos como incompetentes sociais, submetidos à condição de receptores de ideias, ordens, normas, valores e práticas cuja origem, cujo sentido e cuja finalidade lhes escapam” (Chauí 2006, 71-72)

Deste modo, o contexto que precede imediatamente a criação do Programa VAI é concertado por uma política cultural municipal que “deveria ir além das áreas especializadas das linguagens artísticas, trazendo um sentido de abrangência e apropriação criativa da realidade.” (Souza 2012, 56).

Já numa fase de aperfeiçoamento democrático, o VAI surge em âmbito municipal, tal como o Programa de Ação Cultural – PROAC é regulamentado na esfera estadual, e o Programa Cultura Viva na esfera federal, todas iniciativas de políticas culturais que “sinalizam o surgimento de padrões de articulação entre cultura e sociedade na medida em que propiciam o reconhecimento de identidades culturais, muitas delas há décadas sufocadas” (Abreu 2010, 133), ou mesmo há séculos, como as indígenas e negras. Emerge, então, nos últimos quinze anos um panorama nacional de tentativa de reconhecimento político explícito desses novos sujeitos sociais e agentes culturais e de suas dinâmicas próprias de criação, produção, mediação e recepção cultural. Nesse sentido, concordamos que o “VAI é representativo de um modelo de política que, embora incipiente, desenvolve-se a contrapelo da orientação hegemônica, em espaço indicador de mudanças.” (Abreu 2010, 134).

Em outubro de 2013, Nabil Bonduki discursa na Câmara de São Paulo e lê uma carta dirigida aos Vereadores e assinada por mais de uma dezena de coletivos culturais da cidade:

“há dez anos, a Lei Municipal nº 13.540, de março de 2003, aprovada nesta Casa, mudou a cara da cultura na cidade de São Paulo. O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI, mudou também o espaço da cultura produzida na cidade. Demorou, mas entrou na cena cultural



paulistana a cara do jovem e o espaço da periferia como legítimos criadores e territórios de cultura em que se manifestam inúmeras e autênticas linguagens artísticas. Os jovens da periferia de São Paulo deixaram de aparecer como ‘público alvo’ em projetos de terceiros e assumiram o protagonismo em suas próprias iniciativas culturais. Um legítimo reconhecimento pelo que já faziam, mas agora assegurados por uma política pública de acesso a recursos.”<sup>6</sup>

Escrita para pedir a mudança do Programa pela distinção de duas modalidades distintas de financiamento, que depois vem a vingar na criação da segunda lei do VAI, a carta segue afirmando que os projetos apoiados “deram exemplo de que os recursos aplicados nos projetos culturais eram, na verdade, um investimento na cidade de São Paulo, a mais rica do país, mas também muito desigual. Mostrou-se que a desigualdade deve ser vencida também pela afirmação de uma cultura que historicamente ficou à margem”<sup>6</sup> e recordam ainda a influência ainda presente dos governos ditatoriais na sociedade brasileira,

“Pesa sobre o cenário artístico, educativo e cultural o fato de que foi uma política pública forjada nos anos da Ditadura que gerou a depauperação da educação e conseqüentemente da cultura e da arte, tornando-as pouco acessíveis às classes trabalhadoras, com graves conseqüências para a sociedade. Se foi uma política de Estado que causou esse grave descompasso, deve o Estado responsabilizar-se e aprovar medidas afirmativas que possam minimizar essa triste e brutal realidade por ele mesmo engendrada.”<sup>6</sup>.

Prova-se então que o empoderamento de milhares de agentes culturais durante dez anos de Programa VAI e mais de mil projetos aprovados resultou na tomada de palavra, de espaço e de decisão por parte desses mesmos sujeitos ao ponto de assumirem a liderança na escrita de uma carta que chega a formular uma nova lei municipal que soma à anterior as atuais demandas de vários coletivos culturais da cidade de São Paulo. Mesmo sendo ainda um reduto da produção cultural informal e formal paulistana, financiando apenas duas centenas de projetos por ano numa cidade de mais de uma dezena e meia de milhões de pessoas, este ato afirma simbolicamente que o VAI “tem possibilitado a esses novos atores a representação de sua própria cultura, seus modos de estar nos territórios, e seu fazer cultural comum, sendo reconhecidos como sujeitos e agentes culturais legítimos na cidade.” (Souza, 2012, p.60).

---

<sup>6</sup> Discurso disponível no website de Nabil Bonduki através do link: <http://cidadeaberta.org.br/tema-criacao-do-programa-de-valorizacao-de-iniciativas-culturais-2/> (Acedido a 26.04.2015).

### 3.3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Na tentativa de sintetizar o contexto sociocultural no qual a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano foi formulada e realizada, é importante relevar uma conjuntura básica principalmente no que diz respeito a questão migratória atual na cidade de São Paulo. Por isso, vale relembrar a região latino-americana como um espaço determinado cultural e politicamente pela grande deslocação de pessoas, ideias e imagens, desde a expansão dos impérios e sociedades ameríndias, dos incas aos guaranis, até aos dias de hoje, marcados por fortes fluxos de migrantes latino-americanos que circulam internamente, do Paraguai e da Bolívia para a Argentina e para o Brasil, de El Salvador para o México e por aí em diante.

Como já confirmavam Fernando Ortiz, Carlos Ávila e tantos outros autores, também Rosana Baeninger afirma que “os deslocamentos populacionais entre os países da região são históricos e bastante complexos, envolvendo desde fluxos intercontinentais até aqueles em espaços binacionais e trinacionais. Essas migrações compreendem diversas formas de mobilidade da população no território latino-americano e caribenho e derivam tanto de fatores econômicos quanto políticos.” (Baeninger 2012, 10). Considerando um panorama mais próximo ao início do século XXI, cabe destacar que desde a década de sessenta em alguns casos, e noutros desde a década de oitenta, várias cidades latino-americanas eclodiram graças ao aumento explosivo do número de migrantes e imigrantes vindos das zonas rurais e semi-urbanas do mesmo país ou de países vizinhos. Esta vinda massiva de pessoas sozinhas, famílias e comunidades inteiras para as cidades aonde através da divulgação nos mídia, como na televisão e rádio, se avistava maior acúmulo de capital, consecuençou por um lado uma tremenda expansão geográfica urbana, quase sempre desordenada e caótica, sem saneamento básico, eletricidade, muito menos postos de saúde, escolas ou quaisquer outra instituição do Estado. Por outro lado, resultou em mais um forte encontro, ora conflitivo, ora harmonioso, de diferentes expressões culturais locais veiculadas por cada pessoa e postas em contacto com outras várias. Nesse sentido, como comenta María Fabíola Prado:

“En Latinoamérica, la evolución de una cultura urbana y su configuración misma ha sido fuertemente marcada por el mestizaje y las fusiones raciales, étnicas y culturales, que se han producido a lo largo del proceso de construcción y urbanización de las ciudades. Estas diferentes etnias, razas, religiones, clases sociales y tradiciones culturales se hicieron visibles entre sí en el contexto urbano, y expusieron sus diferencias a los ojos de los demás.” (Prado 2008, 163)

Por mais que certos níveis de acumulação de capital em algumas regiões fossem visibilizados pela televisão e comentados pela rádio durante a última metade do século passado, fica a impressão de que não era nem visibilizado, nem comentado com tanta frequência, o nível de desigualdade socioeconómica das grandes cidades, nem a diversidade cultural existente pelo país e pela região latino-americana. Nesse sentido,

“La expansión urbana ha sido una de las causas que han intensificado la hibridación cultural que caracteriza hoy las sociedades latinoamericanas, y ha contribuido también a la consolidación de las megalópolis multilingües y multiculturales entre las que se encuentran San Pablo, Buenos Aires y México, junto con Londres, Berlín, Nueva York, Hong Kong, Los Ángeles.”  
(Pardo 2008, 163)

Assistimos, então, em São Paulo, em Buenos Aires, na Cidade do México e em menor número em outras capitais latino-americanas, como Santiago do Chile, ao fenômeno de adensamento demográfico das comunidades imigrantes latino-americanas e da sua crescente afirmação cultural na cidade através da proliferação de associações e grupos de dança e música folclórica, de enormes eventos culturais pontuais e contínuos, como, no caso de São Paulo, a Festa Nacional da Bolívia e o Festival Soy Latino, na Barra Funda, e da clara apropriação de espaços públicos, como a Praça dos Paraguaiois, no Bom Retiro, e a Praça da Kantuta, no Canindé.

Antes de mais, assumindo o grande e até certo ponto impossível desafio de quantificar as populações imigrantes, considerando os fluxos clandestinos e as falhas próprias de grandes censos nacionais, é interessante reparar num contexto nacional recente como aquele registado pelo Censo Demográfico realizado e publicado durante o ano de 2010 que “registou 268 486 imigrantes internacionais, pelo critério de data-fixa, que se referem aos indivíduos que residiam no Brasil na data do Censo, mas que residiam em um país estrangeiro cinco anos antes. Esse número foi 86,7% maior do que o encontrado pelo Censo Demográfico 2000, num total de 143 644 imigrantes.” (Censo Demográfico 2010, 69). Claramente, o critério de data-fixa exclui todos os imigrantes residentes no Brasil há mais de cinco anos e por isso dá conta unicamente dos imigrantes recentes. A partir desse número total que perfaz 268 486 imigrantes temos que somar um número mais ou menos vago que considere aqueles imigrantes que vivem há mais de cinco anos no país. Um exemplo da discrepância dos números do Censo Demográfico oficial poderia ser o da comunidade portuguesa imigrante no Brasil. O Censo indica que 21 376 portugueses viviam em 2010, em território brasileiro, no

entanto, o Observatório da Emigração de Portugal, indica que 137 973 pessoas nascidas em Portugal vivam no mesmo ano, no Brasil<sup>7</sup>. Mesmo considerando a comunidade imigrante portuguesa como uma das mais antigas que deverá ter muitos dos seus há muito mais de cinco anos no Brasil, é espantosa a diferença entre um número e outro. Aquele indicado pelo Censo representa pouco mais de 15% em relação ao número calculado pelo Observatório da Emigração.

Atendendo as grandes probabilidades de uma larga disparidade numérica entre os algarismos oficiais e aqueles apontados por outras entidades, é interessante notar que “os principais países de origem dos imigrantes, segundo o Censo Demográfico de 2010, foram: Estados Unidos (51 933), Japão (41 417), Paraguai (24 666), Portugal (21 376) e Bolívia (15 753).” (Censo Demográfico 2010, pp. 70). Curiosamente, estes números são quase proporcionais aos números relativos aos primeiros países que mais recebem imigrantes brasileiros, entre eles Estados Unidos, Portugal, Japão e Paraguai. Provavelmente, o registo maior de imigrantes vindos destes mesmos países justifica-se pela alta taxa de retorno de brasileiros antes residentes nestes países, acompanhados de seus conjuges estrangeiros e de seus filhos já nascidos fora do Brasil.

Conforme o Censo Demográfico de 2000, Carlos Ávila analisa que “o contingente total de hispano-americanos e caribenhos residentes no território brasileiro se aproxima de 130 mil – convertendo o país no quarto mais importante destino de imigrantes intra-regionais (...) Essas quantidades representam menos de 0,1% da população total do país e aproximadamente 15,5% do total dos estrangeiros residentes no Brasil.” (Ávila 2007, 122). Sobre esta percentagem relativa ao contingente de hispano-americanos e caribenhos em 2000, tal como em 2010, Ávila afirma ainda que

“as diásporas paraguaia, argentina, uruguaia e boliviana são, nessa ordem, as mais numerosas no território brasileiro – cada uma com mais de vinte mil integrantes. Todavia, nos primeiros anos do século XXI tem que ser destacado o rápido crescimento absoluto e relativo especialmente dos paraguaios, bolivianos, peruanos e colombianos; e em menor medida também de venezuelanos, cubanos e mexicanos. Complementarmente, vale destacar a estabilização e a redução dos contingentes de argentinos, uruguaios e chilenos.” (Ávila 2007, 122)

---

<sup>7</sup> Acessível através do link: <http://www.observatorioemigracao.secomunidades.pt/np4/paises.html?id=31> (Acedido a 26.04.2015)

Considerando as comunidades paraguaia, boliviana e peruana, aquelas chegadas com menor escolarização e formação profissional e que tendencialmente envolvem-se mais com empregos precarizados, sobretudo, no ramo da costura micro-industrial, vale referir a relação que Ricardo Nóbrega faz entre o contexto da “acumulação flexível” e a precarização e não regulamentação laboral do trabalho imigrante boliviano, bem como do paraguaio e do peruano, também muitas vezes envolvido nas mesmas dinâmicas laborais. Tal como Sidney A. da Silva (2012), Nóbrega parte da classificação do sistema de produção capitalista feita por Harvey (1992), para traçar a relação entre três fortes movimentos migratórios e três diferentes etapas do capitalismo brasileiro, a primeira etapa *manufacturera*, relativa a imigração italiana de finais do século XIX e inícios do século XX, a seguinte, a *fordista*, relacionada com a migração nordestina registada a partir da década de trinta, e, por fim, aquela que vivemos atualmente, a etapa da *acumulación flexible*, referente a imigração boliviana. No decorrer da sua argumentação, Nóbrega afirma que:

Si la ola anterior de migrantes nordestinos hacia las grandes metrópolis del sudeste brasileño ocurrió en gran medida en función de una modernización de tendencia industrial y urbana que necesitaba mano de obra barata y abundante, se puede relacionar a la inmigración de bolivianos hacia San Pablo al actual momento de la modernidad, en que las fronteras geográficas se tornan más tenues y se acentúan los flujos de capitales, mercancías y personas, con la mundialización de la producción y del consumo de bienes. (Nóbrega 2008, 126)

Ou seja, para além dos factores de partida, aqueles emergentes diante da conjuntura político-económica específica boliviana, também existem factores determinantes próprios do contexto brasileiro que caracterizam esta comunidade imigrante, bem como grande parte da paraguaia, peruana e outras como mais recentemente a haitiana. Como descreve Nóbrega, “la inmigración boliviana en San Pablo se explica en parte por las precarias condiciones de vida en Bolivia y en parte por la necesidad de la pequeña industria local de competir en el mercado con productos provenientes de países asiáticos.” (Nóbrega 2008, 127).

Neste mesmo eixo comparativo, Ricardo Nóbrega relaciona a recepção sociocultural e o envolvimento identitário destas três diferentes comunidades migrantes, a italiana, nordestina e a boliviana, assumindo a forte herança das chamadas campanhas de branqueamento e sua influência nas dinâmicas de aceitação ou negação destes grupos migrantes. No seu parecer, ao contrário da comunidade italiana que até hoje segue

direcionando uma identidade paulistana virtualmente branca e europeia, as comunidades nordestina e boliviana aproximam-se pela semelhança dos grandes desafios de integração na sociedade paulistana, dentre eles, o racismo e preconceito de classe normalizados e até característicos da capital industrial e empreendedora do Brasil. Ainda assim, afirma ele que “en comparación con los nordestinos, los inmigrantes bolivianos poseen desventajas en su integración a la sociedad local: no hablan el mismo idioma y no portan documentos que les garanticen el reconocimiento de una condición de ciudadanía, sin mencionar el hecho de poseer marcas étnicas más nítidamente diferenciadas.” (Nóbrega 2008, 127). Sobre isso, o relato da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano também se remeterá mais adiante. No entanto, para melhor compor esse panorama tão resumido da presença imigrante latino-americana em São Paulo, é interessante recuperar desde já as “três categorizações de produção de alteridade”, indicadas por Carlos Vidal, ao relacionar as tendências de recepção dos paulistanos perante a maioria dos bolivianos. Vidal decorre, então, sobre a hipótese de articulação de três categorias que caracterizam a impressão e ação de vários paulistanos diante da comunidade boliviana: “ser uma população de «índios», ter «outra cultura» e trabalhar como «escravos». (...) o uso permanente dessas categorizações para definir os bolivianos contribui à homogeneização e à essencialização de uma população migrante diferenciada em termos de origens, trajetórias e posições ocupadas” (Vidal 2012, 98). Enquanto a população paraguaia residente em São Paulo confunde-se mais frequentemente com brasileiros, dada a sua marcada miscigenação de índios e ibéricos, também fisionomicamente característica de muitas zonas pelo Brasil afora, a comunidade boliviana, como também a peruana, segue sendo continuamente identificada pela sua aparência indígena, pela sua distância cultural do imaginário brasileiro generalizado e por um discurso midiático que pela insistência da denúncia de práticas escravocratas tornou-se já em dispositivo estigmatizante de grande parte do grupo. Distantes dos imigrantes chilenos, argentinos e uruguaios, maioritariamente brancos, de classe média e média alta, com formação escolar e profissional completa, também os haitianos são referenciados pelos mídia como população “invasora”, relacionados com a possível propagação de ébola pelo país, confundidos entre as comunidades imigrantes africanas.

Para além desses vários desafios de adaptação e integração a cidade de São Paulo e seus residentes, todas as comunidades imigrantes e todos os estrangeiros, sobretudo os mais fragilizados pela sua fisionomia indígena e negra diante de uma sociedade que ainda apresenta traços de xenofobia e racismo, pela baixa escolaridade e por engrossaram a classe

baixa, são colocados perante a Lei nº 6.815, de 19 de agosto de 1980, que determina o Estatuto do Estrangeiro. Repare-se que esta Lei federal foi escrita e promulgada ainda durante a ditadura militar, mais especificamente durante o mandato do Presidente João Figueiredo, contando, portanto, com trinta e cinco anos de distância cronológica, histórica e política da atualidade. Ler esta Lei é como ler um documento histórico, escrito num período determinantemente repressivo e conservador, apartado da realidade de uma contemporaneidade que se quer democrática. Veja-se, por mais que, conforme o art.1º, da Lei nº 6.815, afirme-se que “em tempo de paz, qualquer estrangeiro poderá, satisfeitas as condições desta Lei, entrar e permanecer no Brasil e dele sair, resguardados os interesses nacionais.” e que o Art.95 designe que “O estrangeiro residente no Brasil goza de todos os direitos reconhecidos aos brasileiros, nos termos da Constituição e das leis.”, é impactante a leitura dos Artigos 7, 65, 106, 107 e 108, que referem as proibições específicas ao estrangeiro residente no país. Por exemplo, o Art.65 afirma que “é passível de expulsão o estrangeiro que, de qualquer forma, atentar contra a segurança nacional, a ordem política ou social, a tranquilidade ou moralidade pública” e também aquele que “c) entregar-se à vadiagem ou à mendicância”. O estrangeiro que resida, viaje ou passe pelo Brasil, ainda está exposto a uma legislação que se presta as subjetividades da conceptualização história de “ordem política ou social”, de “tranquilidade” e de “moralidade pública”, da noção de “vadiagem” e de “mendicância”, todos estes conceitos bastante marcados pelo discurso conservador próprio do período ditatorial militar. Também é digno de referência e transcrição o Art. 107, segundo o qual “O estrangeiro admitido no território nacional não pode exercer atividade de natureza política, nem se imiscuir, direta ou indiretamente, nos negócios públicos do Brasil”. Destes estrangeiros são apenas exceção aqueles de nacionalidade portuguesa, visto o Estatuto de Igualdade assinado por ambos os países. Num país tão fortemente determinado por tantas dinâmicas migratórias, ainda não há, portanto, cidadania integral para aquele imigrante que mesmo vivendo no Brasil há mais de dez anos, mesmo tendo cônjuge, filhos, netos brasileiros, continua sem ter direito, por exemplo, ao voto, a aceder a um dos rituais mais significativos da democracia brasileira, continua sem poder manifestar-se, nem organizar-se politicamente, impedido de ser agente político no país em que vive e para o qual contribui. Aliás, para além da diferenciação dos tipos de visto, nesta descrição das limitações legais do estrangeiro no Brasil não há real distinção entre estrangeiro de viagem, de intercâmbio estudantil ou laboral, imigrante de curta ou longa estadia ou refugiado. Todos são estrangeiros, todos são apenas não-brasileiros dentro de território nacional.

Assim, o texto legislativo, embuído de toda a sua profunda relevância política e simbólica diante da vida social brasileira, bloqueia a ação coletiva política e, em parte, também a cultural levada a cabo por sujeitos estrangeiros, sejam eles imigrantes ou não (releia-se o Art. 108, conforme o qual “É lícito aos estrangeiros associarem-se para fins culturais, religiosos, recreativos, benéficos ou de assistência” desde que “constituídas de mais da metade de associados estrangeiros, somente poderão funcionar mediante autorização do Ministro da Justiça.”). O Estatuto do Estrangeiro apresenta-se de forma desadequada diante da composição histórica de um país migratório como o Brasil e diante das necessidades de crescente envolvimento criativa e produtiva daquele deslocado que viaja, imigra e reside no país. Este Estatuto nega um panorama no qual “el inmigrante se transforma en una figura que confronta al pueblo que recibe y aporta novedad a la sociedad. Desde la perspectiva transcultural, los inmigrantes no son minorías a administrar desde arriba, ellos traen un saber que debe ser preservado y compartido.” (Pardo 2008, 161). Nesse ímpeto de indagar a fixidez e o conservadorismo desta Lei, sem inadimpli-la, a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano discursou nas escolas e outros espaços que visitou, juntos com todos os seus agentes e espectadores, sobre a agencialidade ativa do imigrante sobre sua própria realidade, sobre o imigrante como deslocado, como ponte transgressora das percepções monolíticas de cultura.

Numa tentativa de concluir esse esboço tão curto sobre um contexto sociocultural no qual a Oficina Popular foi desenvolvida, torna-se claro que perante as consequências claras desse grande deslocamento de indivíduos latino-americanos, sejam eles viajantes ou imigrantes, exilados ou refugiados, pela América Latina, apercebemo-nos de um movimento de transposição e de profunda hibridização das identidades locais. Paralelamente, assistimos a grandes fluxos próprios de uma contemporaneidade marcada pela globalização, pela circulação vertiginosa de imagens, símbolos e ideias locais por todo o mundo, mas também a deslocamentos determinantes de imaginários locais circulantes pelas grandes cidades latino-americanas. Neste sentido, vale recordar reflexões dos Estudos Culturais e, especificamente, as palavras de Stuart Hall: segundo o autor, a globalização “tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.” (Hall 2006, 87). Acreditando que a “fixidez” e “unidade” de alguma identidade cultural seja sempre uma virtualidade construída e comunicada como norma, concordamos que a circulação constante e sobreposta de objetos,



valores e signos complexifica ainda mais imaginários identitários, especializando-os e mesclando-os ininterruptamente. Assumindo que esse movimento é sempre mediado por indivíduos que também se deslocam, sabe-se também que por mais que a circulação de bens comerciais ou comercializáveis seja aceite como normal numa era de alta globalização, a circulação de pessoas, migrantes e imigrantes, é ainda conotada negativamente e dificultada pelas amarras da sustentação de identidades nacionais e de soberanias culturais.

Como descreveria também María Fabíola Pardo ao traçar um brevíssimo panorama sobre a globalização e seus efeitos sobre a invenção identitária:

Con la crisis del Estado-nación como depositario único de la identidad, y junto con los procesos de globalización económica y cultural, la migración incesante, la creciente multiculturalidad urbana, la fragmentación de las sociedades y el avance del individualismo, la noción de identidad no puede ser la misma. Los sentimientos de pertenencia única que caracterizaban la modernidad se desvanecen en un espacio que se abre dando cabida a múltiples pertenencias, y a procesos de búsqueda identitarios. En efecto, a la luz de la transcultura, la identidad se transforma en búsqueda y en una acción de comunicación permanente con el otro, un proceso por el cual se cuestionan los valores identitarios establecidos tradicionalmente y se crean otros. La identidad pierde su carácter fijo y se transforma en un acto de creación individual y colectivo, cotidiano y permanente. (Pardo 2008, 162)

Como se verá mais adiante, a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano cresce ao afastar-se de uma consideração idealista pela identidade transregional latino-americana e ao assumir processos de transculturação múltipla explícitos na história e atitude de cada participante e da dinâmica afetiva e criativa entre eles mesmos. Surgindo da percepção das dificuldades de diálogo das comunidades imigrantes hispano-americanas e caribenhas em São Paulo e da vontade em problematizar a dita “identidade latino-americana” como uma das vias de integração do imigrante latino-americano nas grandes cidades subcontinentais, como também Buenos Aires, Santiago e Cidade do México, a Oficina Popular vem propor o audiovisual como dispositivo nesse (re)conhecimento do *outro* e de cada um como circulantes nessa grande região.

### 3.4. INFLUÊNCIAS DIRETAS

Desde uma primeira experiência junto de comunidades imigrantes na periferia urbana de Paris, em 2010, mas sobretudo, desde a viagem e vivência em Barcelona, entre 2011 e 2012, nutriam em mim ideias de produção e mediação cultural e audiovisual junto das populações imigrantes como meio de estímulo a reflexão crítica e coletiva sobre a realidade político-social partilhada, sobre paradigmas históricos e culturais dominantes e suas consequências vertebrais, sobre a agencialidade do imigrante como deslocado, transgressor, comunicante e criador de novos imaginários identitários. Daí a criação e produção de mostras de cinema como *La Dona al Cinema Llatinoamericà Contemporani*, realizada na primeira quinzena de fevereiro de 2012, na Federació de Entitats Latinoamericanas de Catalunya, aonde eu estagiava e onde contava com grande liberdade para intervir, debater e criar. Nos mesmos meses, também graças ao trabalho na Federació, chamaram-me para ser assistente de formação e realização do *Taller d'elaboració d'un producte audiovisual*, parte do projeto *Jove: què vens? Espai de Comunicació i Creació*<sup>8</sup>, organizado pela Oficina de Nova Ciutadania do Ajutament de Sabadell, cidade próxima a Barcelona. Ao estabelecer um espaço estável de encontro, conversa e criação, aberto a qualquer jovem imigrante residente na cidade, o Taller funcionava como impulso prolongado a diferentes processos de integração individual e comunitária. Mahdi, Said, Bilal, Genesis, José, Samira e outros jovens compunham um grupo de africanos e latino-americanos, muçulmanos, católicos e ateus, falantes de árabe, castelhano e vários dialectos, que durante três meses envolveram-se semanalmente num ritmo de encontros de aproximação ao audiovisual, de reflexão sobre a pertença a Sabadell e seus desafios, sobre interculturalidade e cidadania.



Img. 2 Génesis, dominicana, Bilal e Samira, ambos marroquinos, num dia de saída de campo. Sabadell, 2012.

O audiovisual serviu-nos como meio para reunir jovens vindos de tão diferentes espaços geográficos, culturais, políticos, sociais e religiosos, que partilhavam um mesmo espaço

<sup>8</sup> Vídeos realizados no Taller de 2012 e de outros anos estão disponíveis através do link: [http://ca.sabadell.cat/Novaciutadania/p/habilitatssocials\\_cat.asp](http://ca.sabadell.cat/Novaciutadania/p/habilitatssocials_cat.asp). (Acedido a 26.04.2015)

urbano e um mesmo eixo identitário de deslocação. Todos eram imigrantes residentes em Sabadell, contudo em cada um cresciam diferentes impressões identitárias transnacionais que de múltiplas maneiras se conectavam e se resignificavam continuamente. Como discorreremos mais adiante, também a Oficina Popular deu conta de um mesmo eixo identitário de deslocação, mas diversas pertenças identitárias ao imaginário da deslocação.

A partir dessas minhas experiências na Catalunya e também da minha crescente envolvimento com o estudo e a divulgação das cinematografias independentes latino-americanas e indígenas, fermentavam em mim traços de um projeto que a seguir, junto com Miguel, Luísa e também com Sérgio Rodrigues, foi sistematizado e escrito para ser inscrito no Programa VAI, em janeiro de 2014. Miguel, como companheiro, mas sobretudo como também militante pela integração política e social das comunidades imigrantes, contribuiu determinantemente para a formulação objetiva do projeto com sua bagagem em Estudos Culturais e sua experiência como imigrante português em São Paulo. Nos primeiros dias de redação do projeto, como amiga e como estudante da graduação em Pedagogia na Universidade de São Paulo – USP, Luísa foi convidada por nós para assumir a abordagem pedagógica da Oficina. Sérgio, seu irmão e também amigo nosso, tendo já feito parte das Oficinas da Kinoforum, sobre as quais falaremos mais adiante, foi trazido logo a seguir para a formulação do projeto.

Vale relembrar também a importante influência das experiências e reflexões compartilhadas no âmbito do Cinema e Educação, ou da Pedagogia do Cinema, durante o VI Fórum da Rede Kino, sediado no 9º CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, ocorrido entre 29 de maio e 5 de junho de 2014, em Minas Gerais. A Rede Kino, também denominada de Rede Latino-americana de Educação, Cinema e Audiovisual, foi fundada em 2009, em Belo Horizonte, e teve seus objetivos estabelecidos pela sua carta de criação, escrita e assinada por vários intelectuais e acadêmicos da área como Adriana Fresquet (UFRJ), Inês Teixeira (UFMG), Pedro Ortiz (USP), entre outros. Hoje a Rede tem vários projetos associados, como o Programa Imagens em Movimento, o Projeto Cinema Nosso, o Programa de Alfabetização Audiovisual e outros projetos brasileiros. Entre os seus objetivos, encontram-se: “1) superar a distância entre produção artística e formação humana; (...) 4) contribuir para a formação de público para o cinema brasileiro; 5) colaborar com a educação estética audiovisual; 6) articular projetos em cinema e educação no âmbito latino-americano; 7) oferecer subsídios para que a produção audiovisual latino-americana incorpore a

preocupação com a educação”<sup>9</sup>. O primeiro objetivo traz-nos a memória a menção de Canclini as palavras de Marx, publicadas na Ideologia Alemã – “en una sociedad comunista no habrá pintores sino, a lo sumo, hombres que entre otras cosas se ocupen también de pintar” – assim, da formação humana é necessária a aproximação a produção artística, provavelmente através do anunciado no quinto objetivo, da educação estética audiovisual. Outras intencionalidades da Rede remetem-se a cinematografias locais como, especificamente, a brasileira e, em geral, as latino-americanas. Nesse sentido, note-se que tanto nas poucas menções as questões latino-americanas, como na programação do VI Fórum e na relação de intelectuais e acadêmicos que fazem parte da Rede e dos projetos associados, a presença de indivíduos, projetos e instituições latino-americanas que não sejam brasileiras é bastante diminuta. Se é claro que existe vontade em expandir a Rede para outros países da região, multiplicando a partilha de experiências, desafios e potencialidades, é também óbvio que ao chamar-se “latino-americana” e ao ter uma maioria tão determinante de fundadores e associados brasileiros (por mais que uma das suas fundadoras, Adriana Fresquet, que voltaremos a referir, seja argentina), a Rede demonstra fazer parte de um contexto nacional que ainda não conseguiu superar, no qual existe ainda uma grande distância entre instituições culturais e educacionais brasileiras e não-brasileiras e uma tendência crescente para entidades brasileiras assumirem a designação “latino-americana”, ou apenas “latina”, sem efetivamente somar contactos de outros países da região. Ainda assim, segue a esperança de que o sexto objetivo, referente a articulação de “projetos em cinema e educação no âmbito latino-americano”, torne-se mais claramente efetivo e venha a expandir a Rede junto de parceiros pelo continente latino-americano afora.

Foi distribuído no mesmo Fórum o material de apoio do projeto *Inventar com a Diferença – Cinema e Direitos Humanos* (Migliorin, 2014) que também influenciou determinantemente a formulação da aproximação técnico-prática ao audiovisual, isto é, dos exercícios realizados durante a Oficina Popular, como o Minuto Lumière, entre outros.

---

<sup>9</sup> A Carta de Criação da Rede Latino-americana de Educação, Cinema e Audiovisual / Rede Kino, bem como as Cartas anuais de Ouro Preto encontram-se disponíveis na íntegra através do acesso ao link: <http://redekino.com.br/#/page1> (Acedido a 26.04.2015)



### 3.5. INFLUÊNCIAS INDIRETAS

Assumindo-se como uma ação político-cultural latinoamericanista, isto é, militante pela integração dos povos latino-americanos, o projeto propõe também a aproximação a diferentes culturas visuais de vários locais através das obras vistas e da intervenção de cada participante, para partir rumo ao debate sobre as múltiplas percepções ideológicas e históricas sobre a *latinoamericanidade* e suas contradições. A partir da recepção das obras audiovisuais já mencionadas e da aprendizagem através de exercícios básicos de captação de imagem e som, de montagem e roteiro, segue-se a etapa na qual todos os participantes envolvem-se num processo criativo coletivo que pretende surgir das ideias e imagens trocadas durante os encontros anteriores.

Todo o projeto é marcado pelo seu carácter interventivo, pela sua intenção de “producir *situaciones* en las que, con la participación activa de todos, se ensaya una transformación de las relaciones sociales” (Canclini 1977, 261). A partir da premissa de que cada obra audiovisual, bem como cada imagem e ideia estética “no es sólo el resultado de sus condicionamientos. Es también agente de transformaciones, un foco de creatividad e iniciativa social.” (Canclini 1977, 51), a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano aproxima-se de outros projetos, como os talleres do Grupo Chaski, no Peru, as Oficinas Kinoforum, no Brasil, entre tantos outros similares ao que Néstor García Canclini, ainda em 1977, na célebre publicação *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, tenta conceptualizar como “un arte de liberación” (Canclini 1977, 14).

“un arte de liberación no se consigue mediante la experimentación formal aislada, ni cambiando sus contenidos ideológicos, ni difundiendo entre más espectadores, ni reemplazando los temas extranjeros por los nacionales. Cada uno de los momentos del proceso artístico será reestructurado en la medida en que nuestros pueblos dispongan de la producción, la distribución y el consumo del arte. Esta concepción integrada del circuito artístico, que entiende la socialización como la transferencia al pueblo de los medios para producirlo y gozarlo, fue anunciada por Marx cuando explicó que “en una sociedad comunista no habrá pintores sino, a lo sumo, hombres que entre otras cosas se ocupen también de pintar” (K. Marx y F. Engels 1959, 445)” (Canclini 1977, 263)

Diante dos inícios da Sociologia da Arte, marcada por uma perspectiva marxista sobre a relação da estética com a sociedade, Canclini esmera-se ao sugerir a articulação das

artes plásticas, dramáticas e cinematográficas produzidas na América Latina sob a premissa da socialização da arte como meio de reconhecimento metodológico sobre a produção artística latino-americana da transição da primeira para a segunda metade do século passado. Canclini defende que “el arte socializado es aquél que transfiere al público el papel de productor. Los artistas no sólo adoptan la perspectiva cultural de la clase trabajadora, no sólo rompen su elitismo ideológico; comparten los medios de producción.” (Canclini 1977, 67), de modo a converter os “consumidores” em “produtores”.

A Oficina Popular tendo como intencionalidade primeira a abertura de um espaço de criação coletiva de discursos estéticos e de obras audiovisuais, familiariza-se com, por exemplo, os “talleres plásticos populares” desenvolvidos pelas brigadas muralistas chilenas no início da década de setenta, formadas por jovens secundaristas e universitários em defesa da Unidad Popular, coligação partidária pela qual Salvador Allende chegou a Presidência em 1970. Sobre as brigadas, Canclini afirma que “los plásticos transfieren al pueblo los medios de producción artística y se convierten en incentivadores de la creatividad popular” (Canclini 1977, 206). Não se refere aqui nenhuma profissionalização ou transferência de um conhecimento técnico completo, mas sim a aproximação a ferramentas básicas próprias da expressividade plástica, sonora, audiovisual, para que junto a uma relativa apropriação expressiva de uma dada arte liberem-se vias criativas que venham a produzir uma obra.

Aquilo que chama de “socialización del arte” define o processo como obra e vice-versa. O processo de criação artística não se conclui numa concretização objetiva, numa obra de arte fechada, mas é sim contínuo, a obra não se finda em si mesma, é espectral e ressignifica pelos que a contactarão, isto é, “una obra de arte no llega a ser tal si no es recibida. El *consumo* completa el hecho artístico, modifica su sentido según la clase social y la formación cultural de los espectadores” (Canclini 1977, 60). Ou seja, a arte não se basta a si mesma, mas se completa pela sua funcionalidade ideológica e social. Se no mesmo sujeito o emissor coincide com o receptor, o consumidor com o produtor, e se a obra depende da percepção estética do criador e do espectador, ambos são agentes na significação da arte como tal. Nesse sentido, substitui-se o hiato hierárquico comum entre o artista e o espectador, o formador e o formando, o dominante e o dominado, pela horizontalidade entre agentes de um mesmo processo artístico, sejam eles oficineiros ou participantes. Esse eixo fundamental para a formulação e desenvolvimento da Oficina será recuperado mais adiante ao contextualizar o projeto no âmbito da Educação Audiovisual Popular.

Continuando uma contextualização conceitual da Oficina Popular, vale mencionar o paralelo que Canclini faz entre a sobreposição do consumidor e do produtor e a soberania nos sistemas de representação e de significação estética:

“la conversión de consumidores en productores (...) tiene su equivalencia en las relaciones internacionales. Consiste en pasar de una situación de dependencia, en la que nuestra relación con el arte es la de consumidores de lo producido por las metrópolis, a una situación de autonomía productiva, en la que la experiencia artística deja de ser la contemplación de algo ajeno y pasa a convertirse en la producción creadora de nosotros mismos.” (Canclini 1977, 67).

Como referido anteriormente, a *latinoamericanidade* surge de diferentes percepções sobre características histórico-políticas e socioculturais transversais a toda a América do Sul, Central e Caribe. Um dos traços mais determinantes nesse largo processo de reinvenção identitária transregional é a preponderância de um outro colonizador, o ibérico, e mais adiante de um outro dominante, o estadunidense. Como é sabido, a soberania não é apenas política e económica, mas também cultural e estética. A América Latina, como outras regiões do mundo, segue sendo consumidora da cultura visual dominante estadunidense, como retrato universalizante de um certo *american way of life* que se quer alcançar. Mesmo com uma produção cinematográfica oficial crescente na maioria dos países latino-americanos, é explícita a ainda invisibilidade da produção audiovisual popular, apenas distribuída pelos circuitos restritos dos festivais de cinema popular e dos pequenos espaços comunitários de projeção de cinema. Nessa perspectiva, a socialização da arte, especificamente do audiovisual, serve como meio de auto-representação, de visibilização e de resistência político-estética diante da cultura visual dominante insistentemente divulgada pelos grandes meios de comunicação. Como exemplo paradigmático, basta referir as cinematografias indígenas, pelas quais o indígena supera a representação que outro inventa sobre a sua figura, autorepresentando-se através do audiovisual, inventando-se a si mesmo e a sua comunidade, tornando-se soberano da sua própria imagem, representante de si mesmo.

Ainda assim, quando adentramos no capítulo III, da segunda parte da mesma obra, intitulado *Cine documental, histórico, de ficción, de entretenimiento: caminos de un cine popular*, nos damos conta que, no que diz respeito ao fazer cinematográfico ou videográfico, Canclini não conclui realmente essa transposição de “consumidores a produtores” que tão intensamente propõe na teorização inicial. Chega mesmo a referenciar *Yawar Mallku* (La



*Sangre del Condor*, em quéchua), dirigido por Jorge Sanjinés, em 1969, na Bolívia, para referir a potencialidade de denúncia que poderá ter um filme que se dedique a captar criticamente a realidade popular, e *El Coraje del Pueblo* (1971), dirigido pelo mesmo, afirmando que ambos “muestran a través del desarrollo de las películas la evolución conflictiva de la toma de conciencia de un pueblo: cómo se parte de las reivindicaciones económicas hasta llegar a una comprensión global del funcionamiento de la sociedad y de los métodos que deben emplear para hacer valer sus derechos.”. (Canclini 1977, 239). Nesse sentido, segundo Canclini, estes seriam filmes pertencentes a um *cine popular latinoamericano*, mesmo que realizados ainda por uma estrutura de profissionais e produtores semelhante aquela que o mesmo autor critica no início de sua obra.

No mesmo ano da publicação de *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, no México, Jorge Sanjinés em co-autoria com o Grupo Ukamau publica pela Siglo Veintiuno editores, com circulação pela Espanha, Argentina, Colômbia e também México, o livro-manifesto *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Dedicados “a los compañeros campesinos y obreros de Bolivia, de Ecuador y Peru que con su comprensión, solidaridad y humanidad han hecho posible nuestro trabajo” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 8), o Grupo Ukamau, liderado por Sanjinés, escrevem o primeiro livro sobre a questão cinematográfica boliviana, uma obra coletiva sobre o percurso do Grupo, de “quince años de preocupación cinematográfica que ha sido, a la vez, preocupación política” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, p.11), de reflexão e ação sobre a realidade através do cinema e das “opiniones de obreros y campesinos latinoamericanos que han visto y utilizado nuestras películas” e que “han sido y son la mejor recompensa a nuestra búsqueda de un cine popular que pueda constituirse en instrumento de lucha del propio pueblo”(Sanjinés e Grupo Ukamau, 1979, 11).

O Grupo Ukamau é um coletivo nascido em meados da década de sessenta do século passado, criado por jovens profissionais do audiovisual, paceños e urbanos. Trabalharam com várias comunidades indígenas quechua e aimara dos Andes bolivianos, em processos que se queriam de proximidade e familiaridade, mesmo que esclarecidas as distâncias culturais e sociopolíticas evidentes. A proximidade dava-se pela insistência em iniciativas de encontro, de exibição de cinema e de debates, de acercamento ao audiovisual e de estímulo a criação cinematográfica partilhada e dedicada ao temário identificado pela comunidade em assembleias ou pelos representantes comunitários. Tinham o “intento de abrir apenas senderos en la gran búsqueda de un cine popular revolucionario, realizado, concebido y

utilizado por el pueblo en la construcción de la Gran Patria Liberada de la América nuestra” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 12).

Enquanto Canclini vai descrevendo uma Estética da Liberação e tantos vão teorizando a Teologia da Liberação<sup>10</sup>, a Filosofia da Liberação<sup>11</sup>, a Pedagogia da Liberação<sup>12</sup>, a Antropologia da Liberação<sup>13</sup>, Sanjinés vai afirmando “el cine de liberación” como cinema popular, coletivo, anti-imperialista e revolucionário, declarando também que “contribuir por el conocimiento liberador a la formación de una conciencia revolucionaria era la tarea más importante que podía plantearse un cine revolucionario” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 18). Esse cinema, segundo o autor, não poderia surgir da centralidade do indivíduo, nem da subordinação passiva à potência económica, política e cultural dominante e suas determinações estético-sociais, deveria sim resistir na forma e no conteúdo e mostrar criticamente a realidade popular latino-americana. Segundo Sanjinés, o cinema revolucionário “no puede nacer sino de la penetración, de la investigación y de la integración a la cultura popular que está viva y es dinámica. Un proceso revolucionario no existe ni se realiza sino en la práctica de la activación dinámica del pueblo. Con el cine debe ocurrir lo mismo (...) porque lo que el artista da al pueblo debe ser, nada menos, lo que el artista recibe del pueblo.” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 32). Existe aí uma dicotomia clara entre “artista” e “pueblo”, como se fossem agentes determinantemente distintos num mesmo processo de transformação profunda da sociedade capitalista, como aquele previsto pelos estudos e pela ação marxista. Por mais que se denote uma intencionalidade expansiva de socialização da produção artística, especificamente do audiovisual, no discurso de Sanjinés,

---

<sup>10</sup> A Teologia da Liberação surge como corrente teológica cristã latino-americana a partir do Concílio Vaticano II e da Segunda Conferência Geral do Episcopado Latino-americano, realizada em Medellín, Colombia, em 1968. Entre seus teorizadores, encontram-se Gustavo Gutierrez, Leonardo Boff e Juan Luis Segundo que sob uma perspectiva marxista defendiam a luta de classes como importante eixo de reflexão e ação da Igreja.

<sup>11</sup> A Filosofia da Liberação começa a ser teorizada no mesmo ano da Teologia da Liberação, em 1968, pelo peruano Augusto Salazar-Bondy, seguido pelo mexicano Leopoldo Zea e pelo argentino-mexicano Enrique Dussel. Estes filósofos e outros que vieram complementar seus escritos defendem que a filosofia não é uma ciência universal, mas sim um saber local, e que, assim sendo, a filosofia europeia importada para a América Latina não serve aos seus propósitos filosóficos regionais. Daí a exigência epistemológica de concepção de uma filosofia latino-americana.

<sup>12</sup> A Pedagogia da Liberação, também conhecida como Pedagogia do Oprimido, foi teorizada por Paulo Freire e largamente difundida por todo o continente. Com uma vasta obra que veio a formar gerações de pedagogos da América Latina e de outras regiões, Freire defende que a prática pedagógica é uma prática política determinante e que por isso deve assumir-se como tal e trabalhar pelo diálogo, pela conscientização política e pela liberação comum.

<sup>13</sup> A Antropologia da Liberação latino-americana, também como correlato ideológico destes outros movimentos libertários, foi fundada por Alberto Vivar Flores, ao publicar em 1991, uma obra teórica que vem afirmar como objetivo dessa corrente antropológica o seguinte: “descobrir a concepção do homem que manejam os intelectuais latino-americanos, inscritos no processo de liberação da América Latina, e construir um corpo antropológico sistemático que possa chamar-se, por direito próprio, *Antropologia da Liberação Latino-americana*” (Flores 1991, 8).

ainda existe nele mesmo uma diferenciação profissional e técnica (e muitas vezes de classe) que ainda bloqueia a efetiva participação da população, do indivíduo não-especializado, na ação plena de criação e produção estética. Veja-se que “la participación del pueblo, que actúa, que sugiere, que crea directamente determinando formalmente las obras” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 60) é uma participação que condiciona todo o processo criativo mas não é propriamente autoral, afinal “un film sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un film hecho por el pueblo por intermedio de un autor; como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo. Al cambiarse las relaciones de creación se dará un cambio de contenido y paralelamente un cambio formal.” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 61). Supõe-se, portanto, uma mediação autoral e profissional na produção audiovisual popular.

Consciente que o Grupo Ukamau é exógeno as comunidades camponesas e indígenas, o cinema emergente dessa autoria mediadora é problematizado por Sanjinés, visto que o Grupo “está impregnado por las concepciones de la vida y de la realidad propias de la clase social de la que había surgido” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 32). Ou seja, por mais que tenham como intencionalidade primeira a socialização do processo criativo, é certo que é inerente a esse intuito a contraditoriedade própria da sociedade dual na qual o mesmo processo se desenrola. Se “podemos distinguir dos vías o métodos para encarar la realización de una obra: primero de afuera hacia adentro y segundo de adentro hacia afuera.” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 78), também podemos assumir que o cinema revolucionário sugerido pelo Grupo encontra-se no limite entre a realização filmica desde dentro e desde fora, considerando que eles vêm de *fora*, de um contexto urbano e ocidentalizado e de uma classe média universitária, e assomam-se a um *dentro*, um espaço rural indígena, distante culturalmente mas submetidos a uma dependência económico-política a capital. Por isso, para além da consideração conceptual pelo cinema revolucionário defendido por Sanjinés, é relevante reparar também que esse segue como objetivo teórico, mas ainda não como experiência total na ação do Grupo, note-se que “todavía no somos un cine de realización colectiva, todavía no logramos concebirnos colectivamente, somos sólo un tránsito hacia ese cine.” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 149). De certo modo, a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano encontra-se também nesse mesmo limiar, de uma intervenção exógena as comunidades imigrantes latino-americanas (a iniciativa da Oficina não surgiu de um grupo de jovens imigrantes latino-americanos, nem de uma entidade de imigrantes) a

ação criativa partilhada entre osicineiros intervencionistas e os participantes vindos de vários contextos de deslocamento.

Sanjinés e o Grupo Ukamau referem um “cine popular cuyo protagonista fundamental será el pueblo” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 60-61), povo esse somado ao cinema como personagem e cenário, como agente condicionante da criação e produção cinematográficas e como agente político que se apropria da obra filmica para suas próprias ações de denúncia, sensibilização e luta. O cinema de liberação deveria, então, ser apropriado, recebido, ressignificado e difundido pela população, mas não seria exatamente aquele realizado diretamente pelo mesmo conjunto de pessoas. Como escrevem eles, “podemos ensayar una definición del cine revolucionario como aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él.” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 38). Ainda assim, é preciso ter sempre em conta que “esta definición no pretende ser completa. Creemos que el cine revolucionario no tiene límites tan precisos y que sus posibilidades y tareas son innumerables.” (Sanjinés e Grupo Ukamau 1979, 38).

Para entender mais precisamente esse cinema querido e difundido pelo Grupo Ukamau, vale apontar os contornos históricos descritos por eles na descrição do mesmo. Sanjinés menciona vários cineastas, diga-se, vários indivíduos dedicados a realização filmica (e não coletivos ou comunidades), entre eles, os soviéticos Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Aleksander Medvedkin, o holandês Joris Ivens, os cubanos Santiago Álvarez, Julio García Espinosa e José Massip, o selegalês Ousmane Sembene, o egípcio Youssef Chahine e a cineasta libanesa Heyny Srour. Referindo ainda nomes notáveis do Nuevo Cine Latino-americano, como os argentinos Fernando Birri, Fernando Solanas e Raymundo Gleyser, o uruguaio Mario Handler, os brasileiros Sérgio Muniz, Leon Hirzman e Nelson Pereira dos Santos, o chileno Miguel Littin, os peruanos Manuel Chambi e Luis Figueroa, a colombiana Marta Rodríguez, entre outros, Sanjinés vai localizando suas considerações históricas na região latino-americana e conta-nos que

“en la América Latina contemporánea surge y se desarrolla un cine revolucionario que, a medida que penetra y profundiza en la problemática política, se convierte en un cine antimperialista y que es utilizado por numerosos sectores empeñados en la lucha como un arma aportadora de información, material de denuncia y ejemplo revolucionario, y dirigida contra el poder opresor de la metrópoli que opera en cuerpo presente en las

naciones latinoamericanas bajo el apoyo y complicidad de las clases dominantes.” (Sanjinés e Grupo Ukamau, 1979, 43)

Como será considerado a seguir, muitos daqueles que tentaram e seguem tentando sistematizar experiências pedagógicas e criativas e historiografar o vídeo popular, o audiovisual comunitário e a educação audiovisual popular, concordam que o Nuevo Cine Latinoamericano<sup>14</sup>, emergente entre o final da década de cinquenta e a década de setenta, na maioria dos países do continente, e o forte teor político que lhe foi tão característico, marcaram profundamente o contexto regional que levou ao surgimento do audiovisual popular nas décadas de oitenta e noventa. Pelas palavras de Luis Fernando Santoro, incluídas na sua obra *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*, publicado em 1989, “o Novo Cine Latino-americano, em sua efervescente atividade, nunca se limitou a ser apenas um conjunto de filmes; ao contrário, foi um espaço permanente para debates, manifestos, projetos, teorias e lutas.” (Santoro 1989, 83). Estes cineastas trazem as telas um amplo temário popular, sempre a partir de uma perspectiva crítica e transformadora da realidade objetivada. Como Sanjinés apontou, o protagonista maior era o personagem popular e seu redor. Assim sendo, foi aberto espaço de visibilização de um agente social imprescindível para o desenvolvimento regional e para as sociedades em geral, mas tantas vezes asfixiado por um sistema de produção cultural e imagética centralizada numa imagem ofuscada de uma certa Europa e de um Estados Unidos específico, de uma elite económico-social que se pretende modelo a alcançar. Surgiu, então, através del Nuevo Cine uma via de resistência estético-cultural que vem reagir criticamente perante um sistema financeiro dominante que gere um panorama geo-político desigual e opressor.

Conforme Santoro, “as experiências de cinema com operários, mineiros e trabalhadores em geral multiplicaram-se, desde os cursos de capacitação até a organização de centros de produção e sistemas de exibição, onde o debate, a conscientização e mobilização eram a tônica principal.” (Santoro 1989, 84). Vários cineastas, videoastas e intelectuais envolvidos com o Novo Cinema Latino-americano, envolveram-se e inauguraram novos processos de criação audiovisual coletiva, afirmando numa carta, escrita e lida no Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano, em 1987, partilhada por Santoro (1989, 86), que

---

<sup>14</sup> O Nuevo Cine Latinoamericano também é nomeado como o Novo Cine Latino-americano e também como Novo Cinema Latino-americano.

“é através do vídeo, e de seus modos de uso por organizações não-governamentais de caráter social, comunitário, sindical, cooperativo, político, cultural ou religioso, onde se percebe uma maior tentativa de utilização democrática e participante da comunicação audiovisual. Boa parte da história recente dos nossos povos está sendo registrada em vídeo em lugar dos tradicionais meios audiovisuais. O vídeo soma-se assim às melhores tentativas do cinema e da televisão latino-americanas, ampliando e enriquecendo a comunicação e a cultura de nossos países.”

Aqui declara-se amplamente o reconhecimento por parte do movimento do Novo Cinema Latino-americano, já consagrado regional e internacionalmente, da produção videográfica continental e de suas potencialidades em reverter o discurso historiográfico e ideológico estabelecido e imposto a História oficial das populações latino-americanas. Mais do que a validação dos grandes festivais europeus, o vídeo popular latino-americano serviu-se da legitimação regional como via de ampliação de sua ação junto dos movimentos sociais crescentes nas décadas de setenta e oitenta no continente e ainda de outras entidades locais. Vale ainda afirmar que existia realmente uma produção videográfica latino-americana, compreendida por vários coletivos de vídeo popular espalhados por todo o continente que promoviam encontros nacionais e regionais de maneira a trocar experiências, desafios, sugestões de ação e a sistematizá-los conjuntamente.

“o fenômeno do vídeo é continental, e em vários países realizam-se encontros, seminários, festivais, enfim discute-se o surgimento e importância desse meio de comunicação, sua inter-relação com o cinema e com a TV. Em sua maior parte, os problemas, assim como as propostas de trabalho, são comuns. Os diagnósticos elaborados nos encontros nacionais no Brasil, Peru e Equador são semelhantes; as entidades que organizam os grupo de vídeo no Uruguai, Bolívia, Brasil e Peru têm praticamente os mesmo objetivos.” (Santoro 1989, 85)

Claramente concordante com a afirmação continental do vídeo popular e também com o apanhado histórico de Santoro, porém focado na conceptualização e contextualização do denominado *cine comunitário*, Alfonso G. Dagron afirma que “es importante recordar que el cine comunitario no nace de la nada, sino que tiene referentes fundamentales en el propio cine latinoamericano, y que muchas de las prácticas de producción y difusión alternativa que se llevaron adelante durante las décadas de 1960 y 1970, fueron importantes precedentes del cine comunitario actual.” (Dagron 2014, 26). Segundo Dagron, a onda de ditaduras militares

que devastaram quase todos os países da América Latina e Caribe na segunda metade do século XX e o surgimento de novas tecnologias, como o Super 8 e mais tardiamente o VHS,

“permitieron pensar el audiovisual como instrumento de resistencia popular y como posibilidad de participación más amplia, gracias a los formatos de cámaras a costos cada vez más accesibles. Las nuevas tecnologías pusieron al día la discusión sobre la democratización del audiovisual y su papel en el fortalecimiento de la libertad de expresión y en el ejercicio del derecho a la comunicación y a la información, gestándose de este modo un movimiento continental preocupado por utilizar el medio audiovisual como instrumento de recuperación histórica, reforzamiento de la identidad, promoción cultural, denuncia, educación y democratización.” (Dagron 2014, 26)

Percorrendo o panorama histórico no qual o vídeo popular e o cinema comunitário surgiram e ainda relacionando-o com as contraditoriedades de um audiovisual popular que se quer realizado pelo “povo” porém é mediado por autores externos a essa caracterização popular, é interessante recordar através das palavras de Dagron que houve “desde el inicio de la década de 1980, un quiebre entre el cine realizado por cineastas interesados en la realidad social – muchos de ellos militantes en causas políticas progresistas –, y los procesos de producción y difusión audiovisuales que llevan adelante las comunidades para interpelar su propia realidad social, política y cultural.” (Dagron 2014, 28) e que “en el primer caso tenemos cineastas que visitan las comunidades, filman y se van, o que viven en las comunidades durante periodos más largos para hacer un trabajo que se inscribe en la corriente de la antropología audiovisual. En el segundo caso tenemos comunidades que adoptan modos de producción audiovisual para expresarse por sí mismas.” (Dagron 2014, 28). Na Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano há uma confluência desses dois casos, visto que os oficineiros se deslocaram de seus locais frequentes e propuseram uma ação conjunta com jovens de vários locais diferentes, com diversas relações com o deslocamento e a *latinoamericanidade*, deste encontro premeditado é formado um grupo que adota o audiovisual para expressar-se. Sobre isso ainda é escrita esta tese e realizado o ensaio audiovisual que lhe acompanha para conclusão do projeto de mestrado em Antropologia Visual. Nesse sentido, a Oficina Popular abarca várias vias da produção audiovisual popular, entre de *afuera hacia adentro* e de *adentro hacia afuera*, e ainda aquela etnográfica.

Sobre essa transição histórica de um cinema feito de fora para dentro, feito pelo cineasta sobre o povo, e aquele de dentro para dentro ou para fora, Maíra Norton, autora a

qual voltaremos mais adiante, indica duas obras que exemplificam claramente essa inversão – “o filme *Cinco vezes favela* (1962) foi realizado na década de 1960 e tornou-se um marco do cinema nacional ao colocar nas telas a realidade da favela. Em 2009, o filme *Cinco vezes favela – agora por nós mesmos* (2009) teve como motivação justamente a inversão dos papéis: agora quem está atrás das câmeras são os que antes conquistaram o direito de aparecer na frente delas” (Norton 2013, 18). Determinante para uma certa via urbana do Novo Cinema Brasileiro, *Cinco vezes favela* de 1962 compõe um conjunto de cinco curtas-metragens realizados por cinco cineastas, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, produzidos pelo Centro Popular de Cultura – CPC, da União Nacional de Estudantes – UNE. Com forte intuito político, estes curtas abordavam a partir da perspectiva destes jovens cineastas da classe média carioca, expressões culturais, laborais, sociais das comunidades faveladas do Rio de Janeiro, no início da década de sessenta. Em 2009, Cacá Diegues retorna a esse projeto da UNE e reúne jovens favelados para a realização de um outro conjunto de cinco curtas-metragens que abordam as condições de vida dos moradores de favelas cariocas. Mesmo com o apoio da Central Única das Favelas – CUFA, do Nós do Morro, do Observatório de Favelas, entre outras entidades locais, os curtas foram estimulados e co-produzidos por Cacá Diegues, endógeno a cidade do Rio de Janeiro mas exógeno as favelas aonde se seguiram as oficinas de audiovisual e a filmagem de cada curta. Portanto, essa inversão de papéis por mais que querida pelo incentivadores e pelos diretores, dá conta não de uma dualidade monolítica entre os produtores exógenos e os diretores endógenos, mas de uma polifonia de vontades e de realizações que convergem no processo e no produto que originou *Cinco vezes favela – agora por nós mesmos*.

Outra rede conceptual importante na compreensão do contexto de influências que levou a idealização da Oficina Popular, é essa articulada pelo cinema comunitário latino-americano. Conectando com a *socialização da arte* de Canclini, o *cine revolucionário* de Sanjinés e o *vídeo popular* de Santoro, Alfonso G. Dagron diz que o cinema e o audiovisual comunitários surgem na “mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedade la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas.” (Dagron 2014, 18). Dagron afirma a partir da extensa investigação organizada pela Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) e publicada no livro intitulado *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, em 2014, que, tal como a Oficina Popular, “el cine y audiovisual



comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política.” (Dagron 2014, 18).

Dado seu carácter micro, resistente e difuso, ainda há muito a mapear e a historiografar acerca da produção audiovisual comunitária da região<sup>15</sup>, ainda assim, Dagron lança ideias para a conceptualização de comunidade para chegarmos ao audiovisual comunitário:

“todos aquellos grupos humanos que comparten intereses comunes, ya sea en un ámbito localizado geográficamente o no. Por ello, la investigación incluye no solamente a comunidades indígenas rurales o urbanas, caracterizadas por su pertenencia geográfica, sino también a *comunidades de interés* cuyos procesos de organización y de producción audiovisuales giran en torno a temáticas propias a las comunidades de mujeres, jóvenes y niños, de obreros, de trabajadores migrantes, de ambientalistas, de afrodescendientes, de discapacitados, de artistas, de activistas por la diversidad sexual o de los derechos humanos, entre otros.”(Dagron 2014,30)

A Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano define-se assim como um projeto de audiovisual comunitário diante de uma *comunidad de interés* que gira em torno do temário dos imaginários identitários migrantes, latino-americanos e outros transregionais que pensávamos serem relevantes para a juventude imigrante latino-americana e paulistana. Além disso, como foi referido anteriormente a Oficina Popular tem como princípio a formação de um grupo que se relacionasse de modo horizontal, partilhado e coletivo – “la localización física o geográfica de una experiencia no es necesariamente lo que determina su carácter comunitario, sino los contenidos, la democracia interna y, sobre todo, la plataforma política comunicacional.” (Dagron 2014, 32). Evidenciando, então, a Oficina como um projeto contextualizável no âmbito da produção audiovisual comunitária, vale assinalar um breve panorama histórico que dê conta de como essa produção vem sendo considerada.

Na sua *aproximación al cine comunitario*, Dagron indica que “los predecesores del cine comunitario fueron los pioneros del cine etnográfico y antropológico que otorgó legitimidad cultural a comunidades cuyas imágenes habían sido hasta entonces reflejos exóticos.” (Dagron 2014, 22). Talvez, mais que a validação antropológica, serviu as comunidades, sobretudo, a possibilidade de auto-representação propiciada pela aproximação

---

<sup>15</sup> “para llevar adelante esta investigación, se contaba con escasa bibliografía, de muy pocas pistas escritas. Un cine invisible es también un cine secreto” (Dagron 2014, 30).

técnica a produção audiovisual, ao aparato filmico, a criação e reprodução múltipla da imagem. Para servirmo-nos dos mencionados por Dagron, entre eles, Jean Rouch, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin, Chris Marker, é do encontro de algumas comunidades com estes cineastas, fotógrafos e antropólogos que surge um primeiro contacto com o fazer audiovisual, mais do que com a aceitação exógena, exotizante ou não, das suas culturas específicas. A propagação desse espanto pelo audiovisual de comunidade em comunidade e a contínua visitação por parte destes e de outros externos que traziam a maquinaria audiovisual para registo etnográfico ou jornalístico, foi em vários casos suscitando ímpetus de apropriação do dispositivo expressivo audiovisual para sua própria autonomia representativa. Noutros casos, foi a popularização do acesso a televisão e ao VHS que levou aos inícios da produção audiovisual popular. Conforme Clarisse Alvarenga, na sua preciosa tese de mestrado *Video e Experimentação Social: um estudo sobre vídeo comunitário no Brasil*, “a apropriação dos equipamentos, por parte de grupos leigos pode vir a acontecer de maneira espontânea ou através de um estímulo externo. Pode ocorrer também de forma eventual ou regular, desenvolvendo-se ao longo do tempo” (Alvarenga 2004, 15-16). Assim, o vídeo popular, bem como o cinema comunitário, emergentes da ação de *comunidades de interés* ou de grupos determinados, de movimentos sociais ou de iniciativas de produção cultural, desenvolvem-se livremente a partir de diferentes influências, objetivos, metodologias e vias de divulgação, sem se fecharem em categorizações restritas.

Alvarenga vai para além da relação histórica entre o Nuevo Cine Latinoamericano e o vídeo popular e comunitário, relacionando-o também com o filme etnográfico e seus dilemas específicos. Segundo ela, “a decisão de dar a câmara para o *outro* filmar, compartilhando com ele a feitura do filme, é uma radicalização daquilo que estava presente na origem da prática do filme etnográfico, através da inclusão dos homens filmados no processo de produção do filme.” (Alvarenga 2004, 38-39). Nesse sentido, mesmo que a Oficina Popular tenha uma limitação perante a caracterização minimamente diferente entre o oficineiro e o participante, por mais que ambos sejam jovens agentes da mesma iniciativa, definiu-se desde o início que num grupo tão multicultural seríamos todos *outros*, a alteridade partilhada seria o nosso elo.

Por maior que fosse a nossa preocupação como oficineiros, como mediadores num grupo de tantas nacionalidades, em não impor nossa perspectiva ideológica e estética, “o que deve acontecer na experiência do vídeo comunitário não é a supressão do ponto de vista externo, do cineasta ou documentarista, mas a inclusão de outros pontos de vista, tornando a

realização polifônica, através da multiplicação e intercâmbio de papéis e olhares envolvidos nessa produção” (Alvarenga 2004, 36). Pela aceitação e estímulo dessa polifonia durante a Oficina é que tanto os exercícios de áudio e imagem, como a realização dos curtas-metragens, demonstram visual e sonoramente as diferentes agencialidades sobrepostas e compostas em obras criativas.

Essa variação do lugar da câmera, das mãos e da cabeça que filma para outras mãos e cabeças que habitualmente eram filmadas e não filmavam, constitui uma deslocação do poder de fixação da imagem e de representação, uma desestabilização de um sistema imagético viciado nas demandas objetivas e subjetivas de um sistema mais amplo, aquele económico-político que tanto influencia e determina tantas culturas visuais locais através de um imaginário visual que se pretende universal e normativo.

“E se recentemente as pessoas filmadas puderam passar para o lado da câmera, temos que pensar também que a câmera estaria passando para o lado das pessoas filmadas e seria esse gesto que o vídeo comunitário poderia efetuar: não apenas fazer as pessoas comuns passarem para o outro lado experimentando as gravações, mas colocar a câmera do lado das pessoas comuns, quebrando o eixo no qual esse equipamento esteve historicamente equilibrado.” (Alvarenga 2004, 31).

As pessoas não são só retratadas, não experimentam apenas, mas podem ser sim agentes diretos na sua própria representação, no seu ato simbólico mais determinante, ao fazer do olho da câmera seu próprio olhar, ao seleccionar através da maquinaria fílmica o enquadramento, o recorte e todas as suas consequências ideológico-estéticas da sua própria representação. Sem deixar de existir um processo de tradução constante, o distanciamento inevitável entre o *eu* e o *outro* resolve-se parcialmente: o *eu* começa a representar-se a si mesmo, revendo, ressignificando e superando a representação que o *outro* fez do *eu*. Vale relembrar as palavras conclusivas de Jean Rouch, no seu texto *La camera et les hommes*, escrito em 1977:

“Amanhã será o tempo do vídeo colorido totalmente portátil, da edição de vídeo e da repetição instantânea. Ou seja, o tempo de juntar os sonhos de Vertov e Flaherty, de um cine-olho-ouvido mecânico e de uma câmera que será tão participante que passará automaticamente para as mãos daqueles que até agora estiveram sempre na frente das lentes. O antropólogo não terá mais o controle sobre o monopólio da observação, sua cultura e ele próprio serão observados e filmados. Dessa maneira, o filme etnográfico irá ajudar-

nos a “partilhar” a antropologia.”<sup>16</sup> (Rouch 1977, 13)

Ao partilhar a câmera, o olhar, a produção e a recepção da imagem, o antropólogo observa e é observado, filma e é filmado simultaneamente, partilhando assim uma invenção antropológica de si mesmo, como tradutor, e do *outro* que permite a tradução alheia e concomitantemente se traduz em imagem e auto-representação. Como escreveu Santoro:

“O vídeo apresenta uma perspectiva bastante rica, que reforça o compromisso daqueles que se preocupam com a realidade social latino-americana e brasileira. E isso fazendo uso de um meio de comunicação que não é revolucionário, como muitos acreditam, mas que pode ser um componente das lutas populares em todo o continente, colaborando para que as classes populares possam expressar a sua própria visão de mundo, informar-se, registrar a sua história, ou melhor, POSSAM, COM UMA CÂMERA, TOMAR A SUA PRÓPRIA IMAGEM NAS MÃOS” (Santoro 1989, 113; maiúsculas do autor)

No entanto, como Clarisse Alvarenga indica, para que aqueles que eram filmados passassem a filmar tornou-se necessária a apropriação técnica da expressão audiovisual, e não apenas a sua partilha com aqueles que sempre os filmaram, isto é, “para que a câmera migrasse para a mão de pessoas que nunca antes haviam manipulado um equipamento de vídeo foi preciso criar oficinas” (Alvarenga 2004, 98). O desafio da relação entre o *eu* e o *outro*, entre o cineasta e o povo na prática audiovisual, e não apenas na teoria voluntarista, veio a intensificar-se, as oficinas tornaram-se, então, num dispositivo “que parece ter se mostrado necessário para resolver o grande nó que se tornara a cisão entre o discurso da participação e a prática dos realizadores de vídeo popular.” (Alvarenga 2004, 63).

Nesse sentido, em finais da década de oitenta e, sobretudo, a partir da década de noventa, a Educação Audiovisual Popular, como “experiência compartilhada de entidades e projetos que promovem gratuitamente, e para públicos historicamente excluídos socialmente, o ensino dos meios de realização audiovisual” (Toledo 2010, 56), surge com força nos meios de produção videográfica popular. Conforme a extensa tese de doutorado de Moira Toledo, a Educação Audiovisual Popular desenvolvida entre 1990 e 2009, no Brasil, caracterizou-se como fenômeno relacionado com a educação informal, de cariz “essencialmente urbano” (Toledo 2010, 82), determinado por uma “atenção intuitiva à importância das instâncias democráticas de participação.” (Toledo 2010, 111) e pela “liberdade para desenvolver o

---

<sup>16</sup> tradução livre minha.

próprio trabalho, desde que em diálogo com o objetivo maior do projeto” (Toledo 2010, 151). As várias iniciativas abordadas por Moira são caracterizadas principalmente como iniciativas de educação popular, alternativa e informal, de curta, média ou longa duração, realizadas em diferentes espaços, desde públicos a privados, abertos, semi-abertos, fechados, para diversas faixas etárias, para grupos culturais específicas, desde as periferias urbanas, as aldeias indígenas e os acampamentos dos sem-terra. Mais uma vez, também no seu viés pedagógico, dá-se conta da grande heterogeneidade explícita no conjunto de experiências de audiovisual popular, do qual a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano faz parte.

De certo modo, a Educação Audiovisual Popular, bem como a iniciativa específica da Oficina Popular, familiarizam-se com as várias frentes da arte-educação, principalmente aquelas desenvolvidas pela educação popular. Conforme apontamento de Maíra Norton ao tentar relacionar a arte-educação com o Cinema e Educação, “a finalidade do ensino da arte como experiência deve ser não só a transformação do aluno em artista, mas também em público crítico/ativo, capaz de apreciar a arte a partir da sua experiência estética” (Norton 2013, 113). Aliás, não precisa sequer ser transformar o aluno em artista, mas muito mais frequentemente a sensibilização de espectadores críticos e criativos, agentes na contemplação, na análise e na ressignificação, na continuidade da obra de arte. Ainda estabelecendo a interessante ponte entre as duas áreas, Norton diz que “por meio das questões levantadas pela arte-educação, podemos identificar pontos de convergência com o ensino do cinema e audiovisual: a importância da “alfabetização” para a leitura da imagem e a formação de um público crítico/ativo; a preocupação em não esvaziar de experiência estética o processo de ensino; a priorização do processo de produção em relação ao produto da obra.” (Norton 2013, 113). Alguns destes pontos convergem também com aqueles presentes na formulação e desenvolvimento da Oficina Popular que, como se provará a seguir, planejou-se e tornou-se um projeto que priorizou as descobertas durante os exercícios ao invés dos seus resultados finais, o processo de partilha e de criação coletiva em detrimento dos curtas-metragens realizados.

Ao fechar este já extenso panorama de conjunturas e influências indiretas e diretas que embasaram a formulação e o desenvolvimento da Oficina Popular, é fundamental referir algumas considerações sobre a relação entre Cinema e Educação, partilhadas por Alain Bergala, Adriana Fresquet e Maíra Norton. Ao conhecer as reflexões de Fresquet durante o IV Fórum da Rede Kino, em Ouro Preto, surgiu a aproximação aos outros que também levam adiante reflexões próximas as suas. Por mais que se refira normalmente a área específica de

modo bastante abrangente como Cinema e Educação ou Pedagogia do Cinema, aonde estudos como os já referidos se encaixariam, vale salientar que a teoria percorrida sobre o assunto e relacionada com estes intelectuais e acadêmicos parte principalmente do recorte do cinema em espaço escolar, isto é, no âmbito da educação formal e oficial. Ainda assim, muitas das suas considerações gerais e algumas particulares podem ser facilmente articuladas com iniciativas de educação informal, alternativa ou popular. Daí a nítida influência das experiências e estudos de Bergala e Fresquet, mesmo que focalizados na Escola, no decorrer da Oficina Popular, que se propunha superar algumas das condicionantes do espaço escolar e de suas oficialidades.

Para além dos vários pontos de interesse nas sistematizações e reflexões teorizantes de Alain Bergala, há um eixo especialmente atraente para dialogar com alguns dos maiores desafios da Oficina, a potencialidade do cinema como dispositivo de compreensão, aproximação e assumpção da alteridade. Segundo Fresquet, é basilar a “potência pedagógica do cinema como gesto de criação e de alteridade.” (Fresquet 2013, 10), como dispositivo que nos oferece

“uma janela pela qual podemos nos assomar ao mundo para ver o que está lá fora, distante no espaço ou no tempo, para ver o que não conseguimos ver com nossos próprios olhos de modo direto. Ao mesmo tempo, essa janela vira espelho e nos permite fazer longas viagens para o interior, tão ou mais distante do nosso conhecimento imediato e possível. A tela de cinema (ou o visor da câmera) se instaura como uma nova forma de membrana para permear um outro modo de comunicação com o outro (com a alteridade do mundo, das pessoas, das coisas, dos sistemas) e com o si próprio. A educação também se reconfigura diante dessas possibilidades.” (Fresquet 2013, 19)

Não apenas a educação, também a antropologia se reconfigura diante das possibilidades oferecidas pelo cinema e pelo audiovisual. É na conjuntura e desconjuntura dessa reconfiguração epistemológica e metodológica causada pelo encontro e aglutinação da expressão estética, e nela a expressão fílmica e audiovisual, e da experiência e saber antropológicos que emerge a Antropologia Visual, como subdisciplina inquieta que ora se apropria do audiovisual e da fotografia como vias de apreensão etnográfica, ora utiliza-se da imagem como via de aproximação, tradução e reinvenção da alteridade. Ao compartilhar também os processos constantes de tradução e invenção, a educação e antropologia como disciplinas, mas também cada um dos seus agentes, transformam-se pela envolvimento estética

e, neste caso, cinematográfica e audiovisual. Para Fresquet, “a relação com o mundo atravessada pela câmera produz uma determinada vivência para o aprendente/espectador criador, que é fortemente transformadora” (Fresquet 2013, 26), mas também para o professor/mediador, para o pedagogo e para o antropólogo.

O cinema e o audiovisual são aqui considerados como meios de comunicação visual que existem numa continuidade dinâmica entre os panoramas culturais e visuais sobrepostos e objetivados pela ideia estética de um ou mais indivíduos que ao realizarem-na e ao exibirem-na levam a obra a um processo infindável de novas significações perante cada espectador que a toma e ressignifica. Uma obra fílmica e audiovisual é produto de processos interconectados de comunicação entre indivíduos, entre culturas visuais, entre sistemas de poder imagético e político, que perpetua ininterruptamente novos diálogos a cada novo olhar incidente. Como escreve Fresquet,

“porque alguém alguma vez foi, viu fotografou, desenhou, filmou, escreveu ou simplesmente contou como eram tais locais é que, aqui e agora, podemos imaginar essa realidade distante ou esse passado (ou futuro). Só porque a imaginação trabalha orientada pela experiência do outro é que o produto da nossa fantasia nos aproxima de determinada realidade, alargando as possibilidades do conhecimento.” (Fresquet 2013, 33)

Pondera-se, então, uma certa assumpção de *alteridade*, marcante por uma amplitude que leva-a além da concepção antropológica, considera-a pela relação de um com o outro para além das suas identidades sociais, culturais, étnicas e grupais. A alteridade define-se conforme diferentes existências temporais, espaciais, racionais e não racionais, humanas e animais e assim em diante. Centralizando a experiência consciente de alteridade gerada e assimilada pelo ser humano, o outro que concebe essa *alteridade* pode ser a mulher em relação ao homem, a criança em relação ao insecto, o jovem rapper em relação ao idoso hindu, a moça mexicana relativamente ao adolescente irlandês e assim em diante. Se as combinações da *alteridade expandida* são infinitas, também as experiências de alteridade mediante a recepção e criação fílmica e audiovisual poderão igualmente ser inúmeras. Ao deparar-se com o pedido de consideração reflexiva da palavra *alteridade* e sua relação com o cinema, Bergala afirma que

“O cinema é a forma de arte que, imediatamente, capturou a alteridade. (...) o cinema permite confrontar no mesmo quadro, no mesmo filme, coisas que são radicalmente heterogêneas. Em um filme, por exemplo, um homem

pode se identificar completamente com uma mulher, com o pensamento ou os problemas de uma mulher, enquanto que na vida real é muito mais difícil. O cinema permite que nos coloquemos – é Serge Daney quem dizia isso – o cinema permite que nos coloquemos no interior do outro, o que na vida real é extremamente difícil. (...) Logo, é por isso que o cinema é extremamente formador, mas muito profundamente sobre a relação com o mundo que se pode ter.” (Bergala 2012)

Uma relação que se quer plural e aberta, com um mundo que se quer em aceitação perante a alteridade evidente. No que diz respeito a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, a alteridade foi um conceito vital, diariamente desafiante perante as diferentes pertencas culturais, diversas heranças étnicas, distintas idades e maturidades e ainda as diferentes orientações de gênero presentes no grupo. O audiovisual foi assumido pela Oficina exatamente como um dispositivo de conversação de alteridades múltiplas, um meio que justificasse o encontro de desencontrados, distantes por todas as diferenças comungadas, assoladas por um sistema sociocultural ainda congelado em percepções estáticas das identidades culturais. Os filmes e vídeos exibidos e também aqueles realizados coletivamente demonstraram sintomaticamente a centralidade e dinâmica da alteridade assumida na Oficina.

Segundo Maíra Norton, Alain Bergala constrói a Pedagogia da Criação relacionando-a a “ideia de ampliação da imaginação do aluno por meio da valorização do processo criativo. A criatividade do aluno pode ser desenvolvida não apenas na realização dos filmes como também na análise fílmica.” (Norton 2013, 114). Assim, importava ao método pedagógico de Bergala que toda a formação cinéfila e cinematográfica fosse impulsionada e baseada na criação reflexiva e ativa, na recepção e na realização fílmica. Esta estruturação básica da Pedagogia da Criação foi claramente assumida na Oficina Popular como estrutura própria de aproximação ao audiovisual, ainda assim, como se verá mais adiante, a Pedagogia da articulação e combinação de fragmentos, bem como outras considerações pedagógicas de Bergala não foram adaptadas ao projeto.

Nesta altura do capítulo, é marcante notar que a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano partilha muitos pressupostos teóricos e práticos da sociologia da arte, do vídeo popular, do cinema comunitário, da educação audiovisual popular, da pedagogia do cinema, aproximando-se também de outros projetos semelhantes como as Oficinas Kinoforum e o Nós na Fita, contudo, a cada passo da contextualização do projeto num âmbito mais abrangente, ao ler teses tão completas como aquelas de Clarice Alvarenga e



Moira Toledo, nos demos conta de que a Oficina foi um dos primeiros, se não mesmo o primeiro projeto sediado no Brasil de aproximação ao audiovisual focalizado especificamente nos jovens imigrantes latino-americanos e nos temários da deslocação e da *latinoamericanidade*.

A Oficina Popular diferencia-se, portanto, das Oficinas Kinoforum ou da Nós na Fita que propõem processos pedagógicos que partem da projeção de obras “clássicas” das cinematografias europeias, estadunidense e brasileira, para acercar os jovens da estética audiovisual, propondo-se assim a complementar a ação desses outros vários projetos de sensibilização audiovisual, inspirando-se neles e superando-os no que diz respeito a uma formação mediada pela proximidade temática as vivências dos participantes.

Ao determinar a via estética para a partilha de experiências e impressões entre participantes eicineiros no sentido de incentivar a aproximação as realidades latino-americanas e um imaginário identitário coletivo que integre culturalmente os vários indivíduos num grande espaço geográfico, a Oficina atribui-se também a determinação de uma ação ideológica e política como produção cultural latinoamericanista, assumindo sua agencialidade na invenção da *latinoamericanidade* contemporânea.

## 4. RELATO ETNOGRÁFICO

### 4.1. Fase I: Mobilização dos jovens

Demo-nos conta, desde a formulação do projeto, que não seria tarefa fácil reunir jovens imigrantes de diferentes nacionalidades latino-americanas e ainda jovens brasileiros num processo de aproximação ao audiovisual e aos temários da deslocação e da *latinoamericanidade*, desenvolvido fora da escola, num espaço de usos tão diversificados como o Memorial da América Latina. O desafio não se dava propriamente pela especificidade da expressão audiovisual, eleita como dispositivo estético para despoletar os temários indicados, nem mesmo pela certa estranheza diante da novidade temática da Oficina. O obstáculo para a reunião dos participantes dava-se pela dificuldade por um lado em reunir jovens em idade escolar para além do espaço estritamente escolar, aquele que oficial e regularmente os reúne, por outro, em juntar pessoas de diferentes nacionalidades, com distintos imaginários identitários próprios e comunitários, com diversas impressões sobre a imigração, a migração, a viagem, as identidades latino-americanas. Numa faixa etária, entre os 16 e 18 anos, na qual os jovens ainda se juntam principalmente a partir do espaço escolar e ainda timidamente para além dele, chegamos a pensar em assumir a escola e seus grupos já formados para a realização da Oficina. Porém, na insistência de seguir com um dos objetivos estabelecidos na formulação do projeto, aquele que refere a importância da apropriação de outros espaços públicos e público-privados da cidade de São Paulo, e ainda a vontade de diferenciar a Oficina como projeto de educação popular e não de educação oficial formal, levou-nos a regressar ao desafio de mobilizar jovens para um espaço não regular, não pedagógico, não especializado no público juvenil, mas que tem na sua fundação o ímpeto ideológico de ser espaço para convergência de imaginários identitários latino-americanos, de ser apropriado e reinventado pelos mesmos latino-americanos residentes ou viajantes pela cidade de São Paulo.

Na sua imensidão arquitetónica, o Memorial da América Latina é um dos únicos espaços centrais que consegue abarcar eventos tão grandes como a Festa Nacional da Bolívia, ocorrida em todos os oitos de agosto, como o Festival Soy Latino e o Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo. Por ter uma agenda cheia de festivais, formações e exposições, o Memorial é bastante conhecido pelas comunidades latino-americanas que

vivem em São Paulo e também pelos brasileiros atentos a questão regional. Sidney da Silva recorda a sua importância especificamente para a comunidade boliviana:

“Dançar no Memorial da América Latina, seja nas festas devocionais ou no carnaval, a partir de 2001, revela, portanto, que esse espaço passou a ser importante para os bolivianos em São Paulo, pois ele abre um canal de diálogo com a cidade através da mediação da cultura, como uma forma de desconstruir preconceitos que lhes são atribuídos pelo contexto local. Nessa perspectiva, a conquista de novos espaços na metrópole para a manifestação de suas práticas culturais, revela que eles querem ser vistos e reconhecidos, em primeiro lugar, como cidadãos paulistanos, já que é o lugar onde vivem e trabalham, mas também enquanto andinos, quéchuas, aimarás, guaranis, ou simplesmente como bolivianos(as).” (Silva 2012, 30)

Além disso, é um espaço facilmente acessível, ao lado do grande complexo de transportes rodoviário, metroviário e ferroviário da Barra Funda, localizado entre a zona central e centro-oeste da cidade de São Paulo, conectado com todas as outras zonas urbanas e suburbanas e ainda com dezenas de cidades brasileiras e várias sul-americanas, como Lima, La Paz, Santiago e Buenos Aires. Por estas duas características e ainda pelo cumprimento do objetivo referido, decidimos acertar o apoio institucional do Memorial e do Cineclube Latino-americano, que sedeu-nos seu espaço físico e sua maquinaria para projeção de imagem e som durante os encontros da Oficina.

Cientes destes desafios de aproximação e mobilização destes jovens, decidimos desde a escrita do projeto, organizarmos uma fase dedicada apenas para a aproximação a estes jovens que poderiam vir a ser participantes da Oficina. Para isso, esclarecemos o seguinte no plano geral do projeto enviado para avaliação do VAI:

“1 - A etapa inicial do projecto será a identificação dos lugares de maior densidade demográfica de imigrantes hispano-americanos para divulgação da oficina, captação e inscrição de um mínimo de 15 e um máximo de 25 participantes (este número será flexibilizado conforme a demanda). O público-alvo da oficina e para qual será orientada a fase inicial do projeto serão os jovens imigrantes hispano-americanos que frequentem o Ensino Médio (que tenham, portanto, entre os 16 e os 19, 20 anos). Procurar-se-á integrar na Oficina uma percentagem máxima de 25% de jovens cidadãos brasileiros de modo a evitar a guetização dos jovens imigrantes e a sedimentação de um público demasiado específico que bloqueie a possibilidade a jovens interessados em participar. Tentar-se-á também que

50% dos inscritos sejam jovens mulheres, contrariando assim as tendências patriarcais ainda não superadas pelas sociedades brasileira e latino-americanas. Para atingir este fim, a difusão do projeto será realizada em locais públicos de maior concentração de indivíduos que pertençam a este grupo migratório e a esta faixa etária específica. Serão visitadas escolas públicas, comércio local e associações de imigrantes localizadas nos bairros do Brás, Pari, Canindé e Bom Retiro. Os critérios de seleção prender-se-ão ao interesse manifestado pelo proponente por via oral e escrita. Serão impressas fichas de inscrição que para além de pedir os dados gerais do proponente, contará com um espaço dedicado a escrita das motivações que levam cada um a inscrever-se. Esta etapa será realizada durante o mês de maio, anterior à realização da Oficina.”

Esta difusão inicial do projeto foi feita primeiramente através da criação de uma imagem para o projeto, de um modelo de panfleto a ser impresso para divulgação física e de uma página de facebook para divulgação online. O novo oficineiro da Oficina Popular, João Paulo, que vem substituir o Sérgio (antes do início da Oficina, Sérgio decidiu fazer uma grande viagem pela Europa, Ásia e América do Norte, por onde ficou até finais de 2014), assume também as funções de design e comunicação do projeto. Graduando no curso de Educomunicação, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), João Paulo já era perito em informática e próximo as redes sociais e suas dinâmicas próprias. Lançou os primeiros rascunhos para a identidade gráfica do projeto.



Img. 3 Imagem principal de divulgação da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, via online.

Parecia-nos importante que ao menos na sua divulgação online, a Oficina fosse logo reconhecível a partir de um conjunto de imagens e grafismos próprios. Para isso, definimos que o mapa integrado das regiões sul, central e caribenha deveria estar sempre presente,

assinalando simbolicamente o espaço ao qual o carácter “latino-americano” da Oficina se remete. Para o fundo, João Paulo sugeriu uma superfície granulada e colorida, como um mosaico de cores e tons variantes entre o laranja e o verde, passando pelo amarelado, que demonstrasse simbolicamente a diversidade cultural e regional que viria idealmente caracterizar a Oficina. Estas cores, bem como a fonte de seu nome e descrição, seriam sempre utilizadas em outros materiais do projeto, como a página de facebook e vimeo, a divulgação em papel e os vídeos descritivos de cada sessão.

Foi criada uma página de facebook para a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, através da qual partilhamos informações sobre o nosso projeto em outras páginas de vários grupos e páginas relacionadas diretamente com latino-americanos residentes no Brasil ou em São Paulo – como “Colombianos en São Paulo”, “Bolivianos en Brasil”, “Chilenos en Sao Paulo” , “Mexicanos en São Paulo”, “Haitianos no Brasil (Oficial)”, “Cubanos Residentes no Brasil”, “Venezuelanos en Brasil”, “Chilenos en Sao Paulo”, “Colombianos en Sao Paulo - Brasil”, Instituto brasileiro-equatoriano de Cultura, “Centro Cultural Brasil-Nicarágua”, “Cubanos en Brasil”, “Câmara El Salvador Brasil”, Grupo de Assessoria a Imigrantes e Refugiados, Instituto Latino Americano de Estudos Avançados – e ainda em grupos e páginas de entidades culturais e relacionadas com o audiovisual – como CCSP - Centro Cultural São Paulo, Cine Sesc, Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, ANCINE - Agência Nacional de Cinema, Reserva Cultural, MIS - Museu de Imagem e Som, Itaú Cultural, Cinemateca Brasileira, “Cinema Publicitário e Audiovisual”, “Audiovisual ECA – USP”, “Oportunidades em Arte e Cultura”, “Artes visuais - UNESP”, Feira Internacional de Arte de São Paulo, EDUCOM, “Licenciatura Educomunicação ECA - USP”, entre outras. Contamos também com o apoio na divulgação da Oficina Popular por parte dos meios de comunicação do El Guia Latino, da Secretaria Municipal dos Direitos Humanos e da Cidadania – Coordenação de Políticas para Migrantes e do portal O Mundo cabe em SP. Mesmo tendo sido feita uma grande difusão do projeto pela internet, parece-nos bastante complicado, senão impossível, contabilizar a amplitude dessa divulgação.

Seguimos pela difusão física, em papel e presença, através da criação, impressão e distribuição de cartazes coloridos em A2 e de flyers a preto e branco em A5. Fomos, então, a locais específicos nos quais contávamos com uma afluência maior de imigrantes e filhos de imigrantes latino-americanos, como em algumas escolas estaduais, associações e igrejas dos bairros com maior presença da comunidade boliviana, paraguaia, peruana e haitiana, como aqueles enunciados na formulação do projeto, entre eles, Brás, Pari, Canindé e Bom Retiro.

Partimos desses locais específicos e de seus habitantes hispano-americanos, caribenhos e brasileiros, para daí reunir um grupo de jovens com os quais trabalhamos os temários da deslocação e da *latinoamericanidade* através do audiovisual. Relembrando o “estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil” de Clarisse Alvarenga, vale citar que “as experiências de vídeo comunitário são empreendidas para ativar contextos locais através do uso do vídeo. Esses espaços específicos em geral são aqueles lugares precários, que o mundo moderno deixou de lado ou mesmo desativou e que o cinema muitas vezes já havia representado, retratado, como as favelas, os bairros periféricos, as aldeias indígenas, o interior do país.” (Alvarenga 2004, 194). O espaço de partida da Oficina Popular era composto por esses bairros marcados pela residência de famílias de renda média-baixa e baixa, localizados na grande zona central da cidade, e não nos confins das zonas leste ou sul, mais identificadas com o termo “periferia” e suas variantes. Ainda assim, mesmo situados no centro de São Paulo e, como nos casos do Brás e do Bom Retiro, determinantemente caracterizados pela intensidade e variedade de seus circuitos comercial e microindustrial, estes são bairros marginalizados das dinâmicas culturais paulistanas mais conhecidas e incentivadas por fontes públicas e privadas. Outros bairros, como parte da República, da Bela Vista, da Santa Cecília, da Vila Madalena e de Pinheiros, são facilmente associáveis aos circuitos culturais característicos de São Paulo, aos espaços de cinema, teatro e exposição mais conhecidos e “badalados”. Brás, Pari, Canindé e Bom Retiro, junto com outros vários bairros, como Barra Funda, Bexiga, Cambuci e Mooca, compõe uma região urbana que sendo vizinha do centro paulistano, é marginalizada como potencial espaço de produção e circulação artístico-cultural, por mais que sejam pontos importantes para várias comunidades imigrantes como as antigas italiana e japonesa e as mais recentes coreana, boliviana, paraguaia, congoleza, senegalesa e nigeriana. Diga-se, marginalizada de um certo público reconhecido, mas centralizada nas vidas de muitos dos seus residentes. Não são propriamente bairros-dormitórios, mas sim bairros com uma vida cultural, social, laboral e industrial muito intensa e profundamente desconhecida pelo centro dominante, da República à Paulista, de Vila Madalena à Pinheiros, pelos bairros residenciais de classe média e alta, da Vila Mariana à Higienópolis, da Lapa ao Morumbi, e também pelos bairros da chamada “periferia”, como Vila Nova Cachoeirinha, na zona norte, Campo Limpo, na zona oeste, e tantos outros pelas gigantescas zona sul e leste. Brás, Pari, Canindé e Bom Retiro são periferias dentro do centro, margens de um certo núcleo pulsante.

Mesmo que hoje em dia estas comunidades imigrantes se espalhem por outras zonas

da cidades de São Paulo e por cidades-satélite, a sua presença nestes bairros persiste, seja pela aglomeração da atividade microindustrial e comercial, seja pela social e cultural. Na década de 90, conforme Silva,

“a presença boliviana se concentrava predominantemente em alguns bairros centrais da cidade, como é o caso do Bom Retiro, Brás e Pari, bairros onde se concentram a produção e a comercialização da indústria das confecções, empreendida atualmente não somente pelos coreanos, mas também, pelos judeus, libaneses, brasileiros, paraguaios e pelos próprios bolivianos, que vendem os seus produtos diretamente aos consumidores na Feirinha da Madrugada (Brás).” (Silva 2012, 21)

Por sua vez, os imigrantes e filhos de imigrantes residentes nesses bairros são também claramente periféricos à uma identidade paulistana mais ou menos oficializada. Enquanto os filhos, netos e bisnetos de portugueses, italianos, japoneses e sírio-libaneses parecem mais integrados a um certo imaginário identitário de São Paulo, os imigrantes mais recentes e seus filhos ainda são percebidos como “estrangeiros”, exógenos às dinâmicas culturais “próprias” da cidade. A representação de cada comunidade tem as suas especificidades históricas, mediáticas e político-culturais, ainda assim, ao contrário das outras comunidades mais antigas, as comunidades boliviana, paraguaia, como também a haitiana, senegalesa, congoleza e tantas outras são bastante mais recentes, ingressadas intensamente a partir do início deste século e continuamente mencionadas pelos mídia como agentes de processos de “invasão”, “violência”, “escravidão”, “ilegalidade”. Como escreve Ricardo Nóbrega, ao considerar os três maiores fluxos de entrada de indivíduos na cidade de São Paulo e suas presenças maioritariamente, respectivamente, as comunidades italiana, nordestina e boliviana, “cabe destacar que las relaciones entre esos tres grupos migrantes y la sociedad hegemónica ha sido desde el inicio notablemente diferenciada y jerarquizada a partir de la proximidad con un patrón civilizatorio de matriz europea, lo cual incluye un ideal de raza blanca: cuanto más próximo a ese patrón, mayor el estatus social del grupo y más positiva su representación en el imaginario social, con influencia en sus posibilidades de ascenso social.” (Nóbrega 2008, 115). Nesse sentido, também a população imigrante residente nesses bairros, determinantemente mestiça, negra e indígena, determinam seu carácter periférico perante um centro política e culturalmente dominante.

Por estes motivos muito brevemente apontados, dedicamo-nos a percorrer os bairros do Brás, Pari, Canindé, Bom Retiro e ainda Cambuci, distribuindo em vários locais os

cartazes e panfletos da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano. Durante o mês de maio, começamos por visitar algumas escolas públicas, nomeadamente as Escolas Estaduais Frei Paulo Luig, no Pari, a E.E. Padre Anchieta, no Brás, e a E.E. Orestes Guimarães, no Canindé. Encaminhados por Wagner Menegare, do Núcleo Pedagógico da Diretoria Regional de Ensino do Centro, entidade relativa a rede de escolas estaduais paulistas (geridas diretamente pelo Governo do Estado de São Paulo, distintas daquelas pertencentes ao poder municipal), elegemos estas três escolas entre as mais de dez entidades de ensino público localizadas nestes bairros. Nas duas primeiras escolas mencionadas, conseguimos visitar quase todas as turmas do Ensino Médio<sup>1</sup>, nos horários da manhã e tarde, e ainda as turmas da Educação de Jovens e Adultos - EJA<sup>2</sup> da noite. Na E.E. Orestes Guimarães apenas visitamos algumas turmas da manhã e da tarde.

Durante a marcação e a visita à estas escolas, algumas impressões marcaram os primeiros passos do projeto, entre elas, a primeira reação dos diretores e coordenadores pedagógicos, a distribuição e dinâmica dos alunos pelas salas de aula e os comentários soltos dos professores das aulas visitadas. Primeiramente, ao iniciar o contacto através da Diretoria de Ensino e ao apresentar um projeto como a Oficina Popular, diretamente financiado pela Secretaria Municipal da Cultural, pensávamos que provavelmente as portas das escolas abrir-se-iam sem grandes receios. Ainda assim, foram várias as chamadas telefônicas e forte a nossa perseverança para conseguirmos alguma resposta dos representantes das escolas, diretores ou coordenadores pedagógicos. Respostas estas apressadas e aparentemente desinteressadas. Um representante de uma destas escolas disse-nos que estavam com demasiados projetos e já não suportariam mais um. Tentamos ser mais claros, afinal a proposta era somente termos espaço para divulgar o projeto e não para desenvolvê-lo. Outro insistia que não seria possível fazer grande divulgação dada a proximidade da conclusão do primeiro semestre, mencionando o calendário de provas e a grande taxa de evasão escolar no final de cada período. Após tanta insistência por telefone, conseguimos marcar algumas visitas as três escolas.

Conhecemos dezenas de turmas do Ensino Médio, sobretudo das E.E. Padre Anchieta, no Brás, e E.E. Frei Paulo Luig, no Pari. Nossa proposta consistia numa parceria

---

<sup>1</sup> Atualmente, o Conselho Nacional de Educação brasileiro define o Ensino Médio como período escolar dedicado a formação daqueles jovens que têm entre 15 e 18 anos.

<sup>2</sup> A Educação de Jovens e Adultos, comumente chamada pela sigla EJA, constitui um programa da escola pública brasileira que pretende dar oportunidade de terminar o Ensino Fundamental e/ou o Ensino Médio àquelas pessoas que não conseguiram fazê-lo nas idades idealmente previstas.



pautada em dois momentos: um primeiro, durante a última quinzena de maio, de difusão do projeto através da fixação de cartazes pela escola e de visitação a cada sala de aula, logo após ou antes de cada intervalo; e um último, durante a primeira quinzena de outubro, de exibição dos curtas-metragens realizados pelos participantes da Oficina Popular em sessões que aglomerassem várias turmas, durante os intervalos. Reunindo presencialmente com alguns dos diretores e coordenadores pedagógicos destas escolas, apercebemo-nos de que no decorrer da nossa breve conversa eles iam-se animando com a ideia da Oficina Popular e com a possibilidade de apoiarem a sua divulgação e mais a frente a exibição de seus resultados. O brevíssimo encontro com o diretor da E.E. Padre Anchieta resultou num convite aberto para que fizéssemos o projeto dentro da escola, aproveitando a circulação de estudantes, suas famílias e amigos, e ainda os seus equipamentos e espaços. Por mais que não tenhamos ainda aproveitado o convite, foi importantíssimo para a equipa de oficinairos saber de uma demanda tão explícita numa das escolas com maior número de estudantes imigrantes e filhos de imigrantes hispano-americanos.

Tal como noutras escolas públicas paulistanas que já tínhamos visitado por outros projetos, estas três distribuíam-se num espaço arquitetónico fortemente opressivo e alegremente colorido. Nenhuma dessas escolas são reconhecíveis para aquele sujeito comum que caminha pela mesma calçada, pela mesma rua e quarteirão. Sabe-se que é uma escola pela indicação dos vizinhos, pela gritaria do convívio durante os intervalos, entradas e saídas de estudantes, e talvez por alguma sinalização de trânsito. De fora é apenas um grande edifício de janelas gradeadas, rodeado por muros altos pintados de amarelo ou azul. Nenhuma nomeação, nem placa indicativa da existência física de uma instituição escolar. As duas entradas para a escola só têm suas portas abertas nos instantes de entrada e saída de estudantes e professores, conforme o horário escolar da manhã, tarde e noite, sempre vigiados por um(a) funcionário(a). Para entrar na escola fora desses horários específicos, tivemos que tocar uma campainha, esperar que nos abrissem uma fresta da porta, a funcionária esgueirou-se pela pequena abertura e perguntou quem somos e para que viemos. Eu e Luísa, tomávamos a frente para identificar cada um e o grupo. De alguma maneira, sabíamos que como mulheres a nossa abordagem poderia aliviar alguma suspeita sobre o nosso grupo e a presença de dois homens, Miguel e João Paulo<sup>3</sup>. Ao identificar-nos minimamente, a

---

<sup>3</sup> Tanto nessa primeira entrada nas escolas, como na breve relação com os estudantes, os professores e os funcionários, tornou-se evidente que a nossa intervenção era bastante mais bem recebida do que aquela vocalizada por Miguel e João Paulo. Mesmo sendo jovens brancos, aparentemente de classe média (isto é, tendencialmente isentos de repulsas racistas ou xenófobas num contexto específico como paulistano), os dois

funcionária abriu essa primeira porta, a qual se seguiria um espaço totalmente fechado, como uma antecâmara, uma passagem entre a rua e a escola, uma sala com apenas duas portas e uma janela pequena gradeada para a secretaria. Ao entrarmos na sala, a funcionária volta a trancar com cadeados a porta principal de entrada e abre os cadeados da segunda porta, sai e deixa-nos fechados lá dentro, vai falar com o diretor ou o coordenador pedagógico sobre a nossa chegada. Passados alguns minutos, ora cinco, ora vinte, conforme as diferentes experiências em cada escola, a funcionária volta e convida-nos a entrar.

Ao percorrer o espaço da escola, passando pela secretaria, pelas salas do diretor, dos professores, de aulas, fomos nos deparando com os gradeamentos que vão marcando as fronteiras entre as salas e os corredores, entre o espaço de convívio e o bairro, por toda a escola. “Aqui a coisa é fera, a molecada rouba os computadores da sala de informática, os projetores, tudo o que puder, eles roubam”, disse-nos um dos diretores. Os alunos apenas entram na escola exatamente a partir da hora do início da primeira aula, antes disso ficam pela rua da porta principal, atrás das primeiras grades, esperando por entrar na escola e logo no edifício das aulas que terá sua portada gradeada trancada com cadeados após cinco ou dez minutos do começo das aulas, “para que os alunos não fujam das aulas”, comentou uma das funcionárias. Durante os intervalos as funcionárias passam pelas salas e corredores levando com elas todos os alunos que ficaram dentro do edifício de aulas, “para que a meninada não fique fazendo besteira, destruindo coisa dentro das salas durante o recreio”, disse-nos outra funcionária. Levam-nos para o espaço do recreio e trancam novamente a portada gradeada do edifício principal de aulas. Passados quinze minutos, as funcionárias voltam a abrir os cadeados, os jovens entram para as suas salas, aqueles que teimam em vaguear pelo recreio são rapidamente varidos pelas funcionárias para dentro da aula ou para fora da escola. Uma vez mais, todos os estudantes e professores trancados dentro do edifício das aulas, nesse vai-e-vêm barulhento de molhos de chaves, cadeados e portas gradeadas sendo abertas e fechadas, várias vezes ao dia, quase que estabelecendo um ritual penitenciário diário de contenção e semi-liberdade.

A impressão de estarmos entrando numa entidade carcerária era por vezes reavivada pelas cores das paredes e pela exposição de desenhos, pinturas e murais de estudantes, pela própria presença de centenas de jovens que conversavam, cantavam, jogavam futebol e brincavam uns com os outros dentro de todos os espaços, desde aqueles previstos para o

---

oficineiros, sendo homens num espaço escolar, eram, geralmente, bastante mais evitados do que nós as duas pelos vários agentes internos da escola, sejam diretores, coordenadores pedagógicos, funcionários ou mesmo estudantes.

convívio, até aqueles com outros objetivos, como as salas de aula, os corredores e escadas. Os jovens claramente assumiam diferentes atitudes transgressoras diante de sua escola gradeada e dos temores impregnados nos cadeados, pulavam os corrimões, infringindo o percurso previsto para passagem pelas escadas; ouviam música e cantavam dentro e fora das aulas, desobedecendo o silêncio e a univocalidade do professor, normalmente o único transmissor de conhecimento numa escola oficial; e, por fim, do que soubemos por estudantes, as fugas da escola eram regulares, bem como a venda ilícita de diversos produtos, desde estupefacientes à telemóveis, de tabaco à cosméticos. Estes atos isolados ou repetidos de apropriação do espaço escolar e de transgressão de regras fixadas pela escola davam conta de algumas contradições pedagógicas e socioculturais e de suas consequências imediatas. Por um lado, a estrutura física da escola está fechada sobre si mesma, como que intimidada ou envergonhada perante o bairro e a cidade, como se tivesse detendo sujeitos desviados e desviantes, como se fosse espaço de correção ou ao menos contenção da marginalidade. Por outro, estes sujeitos são jovens obrigados por forças legislativas, sociais e culturais a frequentarem a escola até o final do Ensino Médio, e assim sendo, muitas vezes, apropriam-se desse espaço escolar, problematizando direta ou indiretamente os seus dispositivos arquitetônicos, pedagógicos e políticos. Destas escolas, destes espaços engradados e coloridos mediados por agentes desencontrados, vieram cerca de metade dos participantes da Oficina Popular.

É também preciso notar que por maiores que fossem os muros e mais explícitas fossem as grades, nem sempre testemunhamos relações opressoras entre os professores e os estudantes, nem entre os funcionários e os alunos. Pareceu-me até existir entre algumas turmas e professores, sobretudo, aqueles mais jovens, uma relação de quase familiaridade, um certo nível de envolvimento afetivo e de solidariedade mútua que permitia um diálogo aparentemente mais direto entre os vários agentes dentro da sala de aula. Noutros casos, a tensão da relação de poder entre o professor e o estudante era evidente pela insatisfação oralmente expressa por ambos, de minuto em minuto. Ouvimos comentários de professores que a frente dos estudantes, em voz alta, sem qualquer ponderação pelo auto-estima da turma, depreciava o grupo assumindo que o destino de cada um daqueles jovens seria inevitavelmente a marginalidade e a pobreza eternas. Uma professora, por exemplo, disse-nos “com essa turma aqui vocês não vão conseguir nada, ninguém aqui vai para a universidade”. Por mais que estivéssemos apresentando um projeto que se designa como Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, relacionado, portanto, com alguns pressupostos gerais da

educação popular e específicos da educação audiovisual popular, por algum motivo a professora relacionou-nos com o ensino universitário e lembrou-se de referir a universidade como meta preferível para os jovens brasileiros, mesmo que presumivelmente impossível para os seus estudantes. Outras frases semelhantes a esta foram proferidas pelos professores em várias salas nas quais entramos, por vezes um ou dois estudantes reagiam, “ê professora, que exagero!”, outras vezes, não explicitavam facial, nem verbalmente, nenhuma reação clara.

Também encontramos professores bastante disponíveis para nos receberem e para ajudarem-nos a dialogar com os estudantes e informá-los sobre a Oficina Popular, sobre cinema e imigração. Nosso discurso com os jovens, nas salas de aula, focava-se principalmente na questão imigrante, “afinal, na cidade de São Paulo, todos somos imigrantes”, dizíamos nós, e ainda na questão latino-americana, “o Brasil faz parte de uma grande região, como brasileiros, bolivianos, paraguaios, todos somos latino-americanos”. No entanto, claramente, aquilo que interessava aos jovens era mais que o Audiovisual, era o Cinema. Depois de falarmos sobre as ideias-chave do projeto, referíamos as fases da Oficina, a exibição de filmes seguida de debate, a aproximação técnico-prática ao audiovisual e por fim a realização de dois curtas-metragens, dois “filmes pequenos, de uns 10 minutos”. Alguns estudantes chegavam a perguntar, “mas vai ser filme mesmo?”. Nós afirmávamos e continuávamos informando sobre o calendário da Oficina e o local aonde seria realizado. Curiosamente, a grande maioria de alunos bolivianos e filhos de bolivianos que encontramos pelas salas de aula acenavam afirmativamente quando perguntávamos se conheciam o Memorial da América Latina, enquanto pouquíssimos estudantes brasileiros correspondiam tão expressamente a consideração pela localização do projeto<sup>4</sup>. Ainda referíamos que todos os participantes teriam os gastos de transportes reembolsados no final da Oficina conforme os encontros nos quais participou, e que ofereceríamos sempre, a meio da sessão, um lanche para o intervalo. Relativamente a questão do transporte e da comida na Oficina, vale lembrar que, segundo Moira Toledo, “três elementos centrais compõem a estratégia mais comumente utilizada pelas entidades da Educação Audiovisual Popular para facilitar a frequência e promover a adesão dos alunos ao processo educativo: alimentação, auxílio transporte e bolsa de estudos.” (Toledo 2010, 144). No nosso caso, dado o orçamento já bastante restrito para

---

<sup>4</sup> A Festa da Bolívia, realizada todos os anos, em agosto, reúne centenas de milhares de bolivianos, e algumas centenas de peruanos, brasileiros e outros, no espaço aberto do Memorial. É o maior evento de uma comunidade imigrante na cidade de São Paulo e simultaneamente é o maior evento realizado anualmente no Memorial da América Latina. Compreende-se que tantos jovens bolivianos ou filhos de bolivianos que estudem em escolas do centro de São Paulo conheçam o espaço na Barra Funda.

um projeto de seis meses e por decisão coletiva entre osicineiros, não foi designada nenhuma uma quantia a ser dada para os participantes pela sua frequência na Oficina. É importante assinalar que osicineiros não aceitaram a possibilidade de dar uma bolsa de estudos para cada participante por não serem a favor da comercialização da partilha de vivências e olhares, nem do incentivo monetário à participação numa formação de três meses, apenas durante a tarde de um sábado por semana. Após a realização da Oficina, demo-nos conta que perdemos alguns participantes pela falta de dinheiro para investirem no transporte antes do reembolso (que seria dado no final do projeto, perante a lista de presença), e pela urgência do trabalho no mesmo dia e horário. Essa evidência posterior ao momento de mobilização dos jovens tornou-se relevante no processo de auto-avaliação do projeto e dosicineiros. Além do transporte, também foi oferecido em todos os encontros um lanche para todos. Uma vez mais, recordando Toledo, “é senso comum nas entidades a necessidade imperativa de se oferecer ao menos um lanche simples durante a realização de atividades audiovisuais, que exigem muita concentração e energia.” (Toledo 2010, 145).

Por fim, anunciávamos também que no final da Oficina Popular, depois da estreia dos dois curtas-metragens, iríamos dar a cada um que participou em no mínimo 75% dos encontros um certificado assinado por um dosicineiros e pelo diretor do Memorial da América Latina. Durante toda a nossa fala, partilhada entre os quatro, sobretudo entre mim e a Luísa, os professores mais animados geralmente comentavam positivamente sobre as várias características da Oficina Popular, ora sobre a questão migratória e sobre a sensibilização contra a xenofobia, ora sobre a “formação técnica” em Cinema, e principalmente sobre a “super oportunidade de ter um certificado do Memorial da América Latina”. Surpreendentemente, o certificado surgiu para os professores como um importante trunfo da Oficina, como um documento que abriria portas para que os estudantes pudessem seguir algum percurso profissional. Alguns deles estimulavam os estudantes a inscreverem-se na Oficina, “gente, aprendam a aproveitar as boas oportunidades da vida! Não deixem coisas legais dessas passarem reto não!”. Vários destes professores comentavam connosco, apenas para nós, que projetos como estes são urgentes em bairros como aqueles, “tem muita gente de países diferentes aqui e as vezes a escola não sabe como lidar com isso”, “tem muito racismo aqui, sabe? Esses projetos como o de vocês ajudam essa meninada a se encontrar, a se conhecer e não discriminar o colega”. O ânimo de dois professores foi tamanho que eles mesmos queriam fazer parte da Oficina como participantes, ambos desejavam aproximar-se do audiovisual e de outras formas de educação transcultural.

Aquilo que mais nos surpreendeu foi a composição das turmas que visitámos, determinadas por uma clara maioria de jovens de tez escura e fortes traços indígenas andinos, provavelmente estudantes bolivianos ou filhos de bolivianos, e alguns peruanos ou filhos de peruanos, e uma minoria de jovens brasileiros. Em quase todas as turmas visitadas nas três escolas (apenas duas salas que vimos tinham uma distribuição ligeiramente diferente) os estudantes distribuíam-se pela sala de um modo bastante específico: no centro da sala estavam aglomerados vários jovens bolivianos e filhos de bolivianos, ocupando as cadeiras logo a frente do quadro e do/a professor/a, todos com os cadernos e livros abertos e canetas e lápis em cima de cada mesa; nas margens da sala, distantes do quadro e do/a professor/a, estavam grupos de estudantes brasileiros, normalmente com as mesas vazias. Uma impactante maioria de jovens bolivianos não olhavam para nós, nem para o/a professor/a enquanto falávamos, permaneciam com a cabeça baixa e os olhos fixados no caderno. Depois de explicarmos a que vínhamos e convidá-los para participarem na Oficina Popular, sempre abriámos espaço à perguntas que algum estudante pudesse ter sobre o projeto. O silêncio pesado dos estudantes bolivianos era, para nós, muito surpreendente. Por vezes, um deles menos introvertido empurrava o outro incitando-o a inscrever-se ou a fazer alguma pergunta. Mesmo sendo maioria e estando no centro da sala, a frente do quadro, os grupos de estudantes bolivianos que vimos demonstraram uma timidez profunda perante a nossa presença, mas também diante do/a professor/a e dos outros colegas. Rapidamente um aluno brasileiro gritava do fundo da sala, fazendo alguma piada com o projeto ou connosco, querendo inscrever-se ou perguntando sobre a Oficina. Quando surgiam várias perguntas nós nos disperçávamos pela sala tentando conversar com cada um (e os/as professores/as muito paciente e solidariamente permitiam-nos tirar-lhes mais tempo da sua aula).

Numa destas visitas, fomos atendendo as várias perguntas e inscrições e um grupo de meninas bolivianas, sentadas logo a frente do professor, pediu-nos para tirar uma dúvida. Miguel aproximou-se da menina que queria fazer a pergunta. A rapariga encolheu-se na cadeira, fechando-se perante a aproximação do Miguel que rapidamente recuou. Aproximei-me, abaixei-me para ficar com o olhar a mesma altura do olhar dela, segurei-me na sua carteira, e perguntei-lhe em castelhano se ela tinha alguma dúvida que eu pudesse responder. Ela sussurrou, sempre com os olhos fixos no chão ou no caderno, “en el caso que yo me inscriba en la Oficina, puedes llamar a mis padres y explicarles todo para que autorizen?”, respondi-lhe, “sí, pues, claro que sí, para eso estamos. Inscríbete y anota el número y nombre de tus padres en la hoja de inscripción y luego yo misma me encargo de llamarles y hablarles

sobre el proyecto y todo más.”. Ela afirmou levemente com a cabeça e voltou a silenciar-se. Inscreveu-se mas nunca nos atenderam aos telefonemas.

Esta cena impactou-nos profundamente. Saímos desta sala e ficamos parados, no corredor, olhando-nos uns para os outros, perguntando se todos tinham reparado naquela situação. Miguel ficou desolado, apercebeu-se de que a sua aproximação física foi claramente uma agressão para ela. Outras raparigas bolivianas atuaram de modo muito parecido, falando de maneira quase inaudível, encolhidas, de olhos baixos, sempre comigo ou com a Luísa, nunca com o João Paulo ou Miguel. Entre nós os quatro combinámos que no caso de meninas bolivianas que quisessem tirar alguma dúvida ou inscrever-se, eu e Luísa trataríamos de atendê-las, enquanto Miguel e João Paulo dedicar-se-iam mais ao rapazes bolivianos e aos brasileiros em geral.

Ao percorrer as primeiras salas demo-nos conta também que vários estudantes não entendiam bem, nem falavam português, apenas castelhano. Um rapaz boliviano ou filho de boliviano, no meio da nossa apresentação, interrompeu-nos, pos a mão sobre o ombro de um colega e disse, “é que ele não vai entender nada se vocês continuarem falando em português, ele é paraguaio e chegou a pouco tempo, ainda não entende nada, né”<sup>5</sup>. Decidimos então falar sempre em castelhano e português para que todos entendessem, Luísa e João Paulo falaríamos em português e eu e Miguel falaríamos em castelhano. Expressamente, ao começarmos a falar em castelhano, todos os estudantes voltavam-se para nós com os olhos atentos e curiosos, alguns alunos brasileiros comentavam, “não entendo nada do que eles estão dizendo, eles falam mesmo espanhol, olha lá!”, alguns bolivianos permaneciam quietos, levantavam os olhos do caderno e começavam a olhar para nós, não propriamente para os nossos olhos, mas para a nossa figura. Surgia, então, uma identificação explícita comigo e com Miguel por falarmos fluentemente a língua materna dos imigrantes hispano-hablantes. Simultaneamente, os alunos brasileiros surpreendiam-se pela novidade de um idioma tão pouco escutado, por mais que muito sussurado entre os colegas bolivianos, peruanos e paraguaios, e tão falado dentro das comunidades imigrantes hispano-americanas. Para eles parecia ser surpreendente que alguém falasse em castelhano para toda a turma, mesmo que

---

<sup>5</sup> Não encontramos nenhum professor que soubesse falar castelhano, nem outra língua para além do português e, em poucos casos, do inglês. Um dos diretores com os quais conversamos sobre a questão imigrante nas escolas disse-nos, “é muito lindo o Brasil receber tantos refugiados, mas depois eles chegam aqui e não existe estrutura para recebê-los decentemente, chega aqui na escola uma criança síria ou palestina, o que a gente faz? Não tem professor que saiba falar árabe, nem a criança vai saber sequer inglês. A nossa sorte é que o pessoal da associação lá dos árabes se mobiliza bem e vem ajudar esses meninos a entenderem as aulas e a aprenderem português.”.

essa seja a língua materna da maioria dos alunos da escola e de grande parte dos moradores do bairro.

Note-se que aqui a nomeação de “boliviana/o”, como qualquer outra nomeação identitária nacional, serve apenas para abreviação indicativa e diferenciação básica, não sendo tomada como único elemento identitário do sujeito nomeado. Nesse sentido, vale referir a presença de alguns jovens que não estando nem na frente, nem nas margens da sala, nem gritando lá do fundo, nem encolhidos nas cadeiras, deslocavam-se constantemente entre os colegas brasileiros e bolivianos, entre os angolanos e paraguaios. Uma rapariga boliviana, nascida na Bolívia, mas criada parte da infância e toda a juventude em São Paulo, falava português com sotaque paulistano e fisionomicamente era muito semelhante a figura das *cholitas* bolivianas, mesmo que vestida com calças de ganga apertadas e abrilhantadas, e um top apertado, decotado e colorido. Ela ia do centro, aonde estavam sentadas suas colegas bolivianas, ao fundo da sala, para junto dos amigos brasileiros, sempre em pé, a circular pela sala, a falar alto de um lado para o outro, com todos, a meter-se connosco com piadas simpáticas. Por vezes, a professora que estava dando-lhes aula naquele horário, muito animada com a Oficina, gritava um sonoro, “Senta, mulher! Parece que tem formiga no bumbum!”. A rapariga acalmava, mas em dois minutos já estava a movimentar-se novamente, tornando-se num elo transcultural dinâmico entre ela e ela mesma, entre os grupos de estudantes bolivianos e brasileiros, entre nós e a turma. Também um rapaz paraguaio, recém-chegado a São Paulo e a escola, mostrava-se também como ponte entre os colegas bolivianos e brasileiros, sentando-se entre uns e outros, dialogando frequentemente com uns e com outros. Depois voltamos a encontrá-lo a frente da Biblioteca Adelpha Figueiredo, no Pari, a jogar à bola com vários bolivianos e brasileiros.

Para fechar as impressões sobre as primeiras visitas às Escolas Estaduais Frei Paulo Luig, E.E. Padre Anchieta e E.E. Orestes Guimarães, é interessante relatar um episódio vivido pela Luísa numa destas escolas. Nenhum de nós estava presente no momento, apenas ela estava prestes a sair de uma das escolas, quando uma aluna que ela identificou como brasileira pela fisionomia e sotaque, com cerca de 12 ou 13 anos de idade, a interpelou. Conforme o relato direto de Luísa,

“a menina brasileira veio me perguntar se a gente tinha passado numa escola particular lá perto para divulgar o projeto e aí eu disse que a gente tinha feito uma seleção de escolas com grande número de imigrantes porque era o foco da nossa oficina ter essas trocas culturais. e ela disse, “ah não, lá não



tem... é mesmo né, infelizmente aqui tem muita gente como essa aí” e apontou para uma menina boliviana que estava muito próxima e que claramente ouviu o comentário. E eu disse, “infelizmente?” e ela respondeu, “ah é, eu sou racista!”, e o menininho brasileiro que estava próximo perguntou, “mas o que é ser racista?” e ela respondeu, “ser racista é não gostar de outras pessoas, por exemplo, você é negro e você não gosta de branco só porque ele é branco, então eu sou racista e não suporto essa escola”. Daí eu fiquei em choque, não esperava uma coisa dessa, fiquei mesmo sem reação e aí eu disse, “nossa... você não sabe o que está perdendo ao não gostar de alguém sem nem conhecer esse alguém, você não sabe as coisas que você perde de troca, de relações por um preconceito”. Só eu fiquei assustada com isso, para a boliviana isso parecia super normal. ”

No mesmo dia, Luísa falou-nos sobre essa conversa breve que teve com a menina, na porta da escola. Seu tom era de perplexidade, tal como transmite a leitura de seu testemunho. Essa experiência lançou longos debates entre os oficinairos sobre como deveríamos lidar com situações dessas, nas quais o racismo é conceptualmente assumido e empiricamente ativado. No dia seguinte, voltamos a mesma escola para visitar novas turmas e continuar a divulgação da Oficina Popular. Enquanto nós conversávamos com outros alunos ou estávamos em outras salas, coincidentemente a Luísa passou pelas duas meninas e teve oportunidade de voltar a conversar com ambas sobre o sucedido. Segundo o seu relato, ela descreve:

“calhou de eu encontrar tanto a boliviana como a brasileira em momentos diferentes, sozinhas. E aí eu consegui conversar com as duas sobre isso. Para a boliviana eu disse, “olha, me chocou muito aquela cena, a gente não deveria permitir esse tipo de comentário porque isso é crime, racismo é crime”, e ela disse, “ah tá bom”, tipo “ah isso é normal, você tá se esquentando com algo normal” (...) a mesma coisa com a brasileira, “olha, queria te dar um toque, o que você está fazendo é crime e você pode ser denunciada. É uma pena que você não queira interagir com outras pessoas, faz parte da vida a relação com outras pessoas, mas além disso é um crime”, ela arregalou um pouco os olhos, mas só também.”

Surpreendentemente, o discurso mediador de teor antropológico, que tenta sensibilizar o indivíduo a “interagir com outras pessoas”, que aponta atitudes racistas e preconceituosas e o fechamento em si mesmo como uma “perda” social e cultural, não foi suficiente. Luísa trouxe o discurso legislativo para tentar desnaturalizar o racismo, ainda assim “ninguém

comentou nada, todo mundo achou normal", aliás "só eu fiquei assustada com isso e para a boliviana isso parecia ser super normal". Ainda assim, mesmo mencionando que comportamentos racistas são criminalizados pela Lei brasileira, perdurou a impressão de "indiferença" tanto da menina brasileira que cometeu a ofensa, como da menina boliviana que foi ofendida. De qualquer forma, para extremar sua posição contra atitudes excludentes, Luísa juntou ao discurso antropológico e recorreu a referência legislativa e política, recordando especificamente a Lei nº7.716, de 1989, que determina logo no Art.1º que "Serão punidos, na forma desta Lei, os crimes resultantes de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional."

No final de maio de 2014, aproveitamos para divulgar a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano na Igreja do Pari, na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, no Brás, na Pastoral do Imigrante (Missão Paz), no Cambuci, e em outros espaços associativos e comerciais destes bairros. Passamos também no Canindé, na Feira da Kantuta que acontece todos os domingos do ano, das 11h às 19h, e aglomera tendas de restauração boliviana (e mais recentemente também cubana), artesanato andino, fotografia, cabelereiro e de venda de produtos importados da Bolívia e do Peru. Em 2002, a Feira começou a ser realizada na atual Praça da Kantuta<sup>6</sup>, por representantes da comunidade boliviana, tendo sido continuamente ampliada pelo crescimento da comunidade e, por consequência, pela maior intensidade da sua frequência e consumo. Na Feira da Kantuta realizam-se a maioria das festas religiosas e folclóricas bolivianas e algumas das peruanas, caracterizando-se também ponto de encontro de associações e projetos, como o Si Yo Puedo, e de ensaios e apresentações de grupos de dança e de música, como os Tinkus Jairas. Por ser um espaço de convívio importantíssimo para a comunidade boliviana, a maior comunidade imigrante hispano-americana na cidade de São Paulo, pensamos ser inevitável divulgar a Oficina Popular por lá, com cartazes, flyers e ainda pelo Rádio Kantuta.

Coincidentemente fomos à Kantuta no Dia das Mães (conforme o calendário de dias festivos da Bolívia, não do Brasil, nem de Portugal), por isso a Feira estava muito mais cheia do que habitualmente. Depois de passear com o cartaz e os flyers de divulgação da Oficina, aproximamo-nos do Rádio Kantuta e pedimos que o próprio radialista apresentasse a Oficina Popular ou que pudessemos ter um momento de fala, chamando todos os que quisessem mais informações ou inscrever-se para se aproximarem do palco e conversarem conosco. Boris

---

<sup>6</sup> Kantuta é o nome de uma flor típica da região altiplana andina peruana, boliviana e do norte do Chile, é a flor nacional do Peru e da Bolívia.

Chambi Plata recebeu-nos e ajudou-nos a falar sobre a Oficina, passando-me o microfone para que eu completasse a informação. Para nossa surpresa, o próprio Boris inscreveu-se e fez parte da Oficina.



Img. 4 Boris Chambi Plata faz a divulgação radiofônica ao vivo da Oficina Popular na Feira da Kantuta, Canindé, São Paulo, 2014.

Enquanto divulgávamos a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, na tentativa de mobilizar jovens hispano-americanos, caribenhos e brasileiros para o debate sobre as pertencas identitárias aos imaginários da deslocação e da *latinoamericanidade* e para uma aproximação ao audiovisual, fomos também nós submetidos aquilo que propunhamos, fomos entrevistados e filmados por um grupo de raparigas bolivianas e filhas de bolivianos. De longe, elas reconheceram-nos, nós entramos nas salas de aula delas para apresentar a Oficina, vieram as seis ou sete raparigas cumprimentar-nos tímida e animadamente. Disseram-nos que na escola delas um professor pediu que a turma se dividisse em grupos e que cada grupo fizesse um vídeo sobre algo que para eles fosse importante, elas decidiram, então, juntar-se e filmar a Feira da Kantuta. Com uma câmara de telemóvel começaram a filmar-nos perguntando pelas nossas impressões sobre a Feira, “como vocês não são bolivianas, é legal saber o que vocês acham daqui e tal”. Como elas dirigiam-se especificamente a mim e a Luísa, fomos nós que tomamos a palavra para responder-lhes. Pela minha admiração pelas culturas latino-americanas e imigrantes, eu já tinha visitado a Feira outras vezes e ainda tinha feito uma longa viagem pela Bolívia, nesse sentido, disse-lhes que para mim a Feira da Kantuta era um pedacinho da Bolívia imensa aqui em São Paulo, que ao vivermos nessa cidade temos muita sorte de poder conviver com a comunidade boliviana, comer as salteñas, ver as danças e músicas de vocês, e que tudo isso poderíamos ver lá mesmo, na Feira da Kantuta. Era a primeira vez da Luísa na Feira por isso ela comentou

sobre a sua surpresa ao ver gentes, comidas, roupas e músicas tão diferentes, disse-lhes que nunca esteve na Bolívia, mas que depois da Feira é como se já estivesse mais próxima.



Img. 5 Alunas de uma escola estadual filmam-nos e entrevistam-nos na Feira da Kantuta, Canindé, São Paulo, 2014.

Num instante, a entrevista foi iniciada e concluída, lá seguiram elas a procura de outras pessoas para entrevistar e de particularidades da Feira para filmar. Deixaram em nós a perplexidade de quem se propõe a algo que já está sendo feito, rápida e intuitivamente, de telemóvel focado, flash acendido pelo dia nebuloso, roteiro de perguntas e produção improvisada. A timidez por instantes ultrapassada, a atitude e posição assumidas na praça, diante de seus amigos e familiares por ali circulantes, e seguidamente perante seus colegas ao assistirem o espaço de convívio delas e de sua comunidade, tudo isto accionado apenas por um exercício de escola.

A mobilização feita resultou em quase cinco dezenas de contactos partilhados, isto é, de números de telemóveis e e-mails de jovens interessados em inscrever-se na Oficina Popular, dos quais efetivaram vinte participantes inicialmente inscritos. Este número final foi flexibilizado pelas saídas e entradas de novos participantes. Na primeira sessão tivemos metade de participantes brasileiros e a outra metade de bolivianos. Nas sessões seguintes, graças ao contacto mais constante com a Pastoral do Imigrante, chegaram os novos participantes haitianos, mais um boliviano e um colombiano. Também pela difusão prévia feita pela internet e boca-a-boca, chegaram mais dois colombianos. Entretanto, alguns brasileiros e bolivianos deixaram a Oficina, ora por motivos familiares, ora financeiros e laborais.



#### 4.2. Fase II: Aproximação reflexiva

A primeira fase do projeto da Oficina Popular dividia-se em duas partes intercaladas em cada encontro: a exibição e recepção audiovisual, seguida sempre de um exercício de aproximação técnico-prática à mesma expressão. Ou seja, durante as primeiras duas horas, víamos uma obra audiovisual e debatíamos sobre o visto, depois seguia-se o lanche de pão caseiro, manteiga e suco de frutas, e logo, na última hora e meia, fazíamos um exercício. Para relatar a recepção destas obras e também o desenvolvimento dos exercícios da Oficina Popular, considerando as particularidades destes dois momentos diferentes do projeto, distintos pela sua metodologia, estímulo e resultados, determina-se a divisão meramente circunstancial dos encontros para melhor organização do presente relato. Portanto, por agora, estender-me-ei mais longamente na descrição e reflexão sobre a exibição e recepção audiovisual ocorridas nas primeiras horas de cada encontro, durante junho e julho de 2014, sempre no Cineclube Latino-americano.

Antes de mais, vale mencionar que os momentos de aproximação reflexiva da Oficina Popular fazem parte de um conjunto de *experiências de alteridade* que pressupunham bases pedagógicas próximas as sugeridas por Alain Bergala e Adriana Fresquet. Para esclarecê-lo, importa citar as considerações de Bergala sobre a palavra “experiência”, especificamente da experiência da recepção fílmica:

“não se deve partir do saber. Não se deve partir da cultura. Não se deve partir da história do filme. É muito importante partir, primeiramente, da experiência direta da travessia do filme. Isto é, na experiência existe saber. O fato de uma criança ver o filme, sobre o qual, por exemplo, ela não sabe nada. Nós não a preparamos para ver esse filme. Então ela entra no filme, atravessa o filme, e quando ela sai desse filme, ela tem uma inteligência do filme. Ela tem a maneira pela qual ela compreendeu o filme. A maneira pela qual ela se emocionou. A maneira pela qual ela foi tocada pelo filme. As imagens que ela reteve por exemplo. Isto é, quando ela vê um filme de uma hora e meia, o que fica. Quais imagens a tocaram pessoalmente. Isto é, é sempre a partir daí que é preciso partir. Se quisermos iniciar jovens ou crianças no cinema, é preciso sempre partir das suas experiências. A experiência da travessia do filme. Não se deve partir de ideias. Não se deve partir de conceitos. Chegaremos às ideias e aos conceitos depois. Isto é, primeiramente eles dizem. Cada um pode dizer, por exemplo, como ele viveu a travessia do filme. Em seguida, a partir disso, podemos perguntar

aos alunos como foi para eles a travessia do filme. E a partir daí, podemos fazer pontes, analisar. E pouco a pouco, chegar às ideias.” (Bergala, 2012)

A experiência da recepção filmica imediata é aqui designada como “a travessia do filme”, esse momento estendido no qual o espectador, seja ele criança em sala de aula, jovem no cineclube ou adulto na sala de estar, é envolvido, é tomado pela obra. Conforme Bergala, “é preciso sempre partir das suas experiências” e da própria travessia para seguir pela desestruturação afetiva e desintegração analítica da obra, para a partilha de ideias sobre suas intencionalidades estéticas, dramáticas e políticas. Por isso, antes de partirmos para a descrição da travessia, é imprescindível referir os pressupostos da indicação de obras audiovisuais específicas que foram partilhadas, exibidas, recibidas e desintegradas durante a Oficina Popular.

Na seleção destas obras tomamos em conta que, como refere Maíra Norton, “uma das principais motivações para o ensino do cinema e audiovisual é justamente possibilitar o acesso a obras diferentes daquelas que costumeiramente são exibidas na televisão, de modo a explorar o estranhamento e a sensibilidade em relação às obras de arte audiovisual. E fazer desse encontro algo que amplie o entendimento dessas imagens a partir da ampliação da apreciação estética.” (Norton 2013, 21-22). Ainda assim, por mais que exista na Educação Audiovisual Popular “uma prática frequente de exibição de filmes, de curta ou longa-metragem, que remete ao cineclubismo, cinéfilo como militante.” (Toledo 2010, 163), existe sempre um conjunto de critérios para a escolha dessas “obras diferentes”, desses filmes que estimulariam uma percepção do “cinéfilo como militante”. Nesse sentido, segundo Moira Toledo, nos projetos de Educação Audiovisual Popular

“promove-se geralmente a exibição de um ou mais dentre os perfis abaixo: filmes brasileiros de longa-metragem, especialmente recentes; e ou filmes e vídeos de curtas-metragens profissionais, especial brasileiros; e ou vídeos de curta-metragem produzidos em outros projetos e entidades; filmes brasileiros e estrangeiros de épocas e gêneros representativos para criação de um panorama histórico, como: Primeiro Cinema (Lumière, Méliès); Expressionismo Alemão; Cinema Noir; Melodrama Clássico; Neo-Realismo Italiano; as chanchadas brasileiras; as Nouvelle Vagues Francesa, Alemã, Japonesa; Cinema Novo Brasileiro e Latino-americano; Filmes de Guerra, Cinema Brasileiro Marginal; Cinema Contemporâneo; filmes e vídeos alternativos, militantes, independentes, proibidos, enfim, produtos

audiovisuais de difícil acesso e conteúdo político-polêmico; vídeos produzidos na própria oficina.” (Toledo 2010, 164)

Surpreendentemente, conforme a extensa investigação de Toledo, parece que as entidades e projetos pedagógicos de audiovisual popular costumam preocupar-se com a transmissão de um “panorama histórico” bastante convencional, apegado a historiografia eurocêntrica como historiografia mundial, dando impulso a continuidade da normalização de um sistema de representação hegemônico. Mesmo partindo de processos populares de criação estética, priorizando a socialização da arte como meio de empoderamento das comunidades periféricas, marginalizadas, reprimidas, invisibilizadas, alguns projetos de Educação Audiovisual Popular parecem perpetuar o mesmo sistema de representação que periferiza, marginaliza, reprime e invisibiliza estas mesmas populações. Entre osicineiros, também dialogantes com outros projetos como o Nós na Fita e as Oficinas Kinoforum, parecia-nos cada vez mais estranho que antes de vermos e pensarmos na imagem em movimento criada na região em que vivemos, propuséssemos que os jovens vissem e pensassem em obras realizadas em locais tão distantes geográfica e culturalmente como França, Alemanha, Itália, Estados Unidos. Locais esses que além de distantes, conformam ainda hoje espaços que exportam produtos culturais que tantas vezes reafirmam a tendência colonizada da crítica, recepção e investigação fílmica produzida no Brasil e em outros países latino-americanos. Nestes países, tendencialmente continua-se repetindo uma historiografia viciada que segrega a produção regional, privilegiando copiosamente certa produção europeia e estadunidense, por vezes, com sorte, aproximando-se de algumas obras japonesas ou cubanas, com ainda mais sorte, talvez um filme indiano. Pensávamos que aquilo que nos impulsionava a realizar a Oficina Popular não seria uma aproximação a uma produção audiovisual hegemônica, ou seja, não brasileira, nem latino-americana, mas sim a produção audiovisual regional, aquilo que se produz nestes locais, a partir deste olhar localizado geográfica e culturalmente.

Além disso, para debatermos especificamente sobre imaginários identitários latino-americanos e migrantes, valeria mais exibir obras audiovisuais que abordassem diretamente este temário. Não interessava dar conta da história das cinematografias latino-americanas, mas sim aproximá-los de obras audiovisuais que comuniquem narrativas de deslocação através de composições estéticas próximas a cultura visual que pensávamos ser aquela comum à esses jovens. Por isso, primeiramente pesquisamos por filmes de realização e produção latino-americana que se debruçasse sobre os temas da viagem, migração, refúgio, entre outros temas de deslocação. A seguir, entre estes filmes procurámos aqueles mais



recentes que pudessem dialogar mais diretamente com os jovens, isto é, que desafiando seu repertório comum, não os afastasse pela distância de sua linguagem estética. Em compasso com as considerações de Clarisse Alvarenga ao referir-se às oficinas de vídeo popular no Brasil, “em geral eles têm uma formação, que se dá no contato com a programação televisiva. Nesse sentido, as oficinas seriam importantes para mostrar outras referências. Mostrar outras épocas e outros autores, que estão de fora desse universo.” (Alvarenga 2004, 109).

Osicineiros consideraram estas premissas e ainda as matrizes culturais e visuais genéricas que imaginávamos serem as dos participantes, como jovens brasileiros (com diferentes descendências, alguns netos de italianos e portugueses, outros filhos de nordestinos e bolivianos e um migrante mineiro), bolivianos, haitianos e colombianos, para propor a exibição de um curta-metragem documental – *Troca de Olhares – Morrinho* (Hunikui/Ashaninka, Vídeo de Aldeias, Brasil, 2009) – um vídeo-clip – *Latinoamérica* (Calle 13, Puerto Rico, 2009) – e quatro longa-metragens ficcionais – *Diários de Motocicleta* (Walter Sales, Brasil, 2001), *La Jaula de Oro* (Diego Quemada-Diez, México, 2013), *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, Colômbia, 2012), *Bolívia* (Adrián Caetano, Argentina, 2001). Segundo Juliana, jovem colombiana, estes “são filmes interessantes porque exploram tanto a parte da imigração, como o que é a Latinoamérica, o que é viver na Latinoamérica”, por sua vez, Marcos, brasileiro filho de pai boliviano e mãe brasileira, refere obras específicas para dizer que “esses dois filmes contextualizaram bastante tanto o que é ser imigrante (...) como é o caso do *Bolívia* (...) e a *Jaula de Ouro* mostra o trajeto do que é chegar noutro país”. Estas obras audiovisuais abordam de diferentes maneiras a deslocação de pessoas, ideias e imagens, por regiões latino-americanas.

Portanto, pretendíamos com estas exibições, estimular a partilha de considerações mais reflexivas sobre a alteridade, a deslocação, a identidade. Conforme as palavras de Alain Bergala: “o cinema é, sem dúvida, uma forma de arte que imediatamente captura a alteridade” (Bergala 2012) que propõe uma “experiência direta com a alteridade” (Bergala 2012). Para Bergala, alteridade é heterogeneidade nas suas mais diferentes variantes, ou seja, “o cinema permite que nos coloquemos no interior do *outro*” (Bergala 2012), um *outro* que poderá ser a mulher em relação ao homem, o europeu ao latino-americano, o aluno ao professor, o mecânico ao médico. Neste sentido, em geral o audiovisual presta-se, por um lado, como elo comunicante entre indivíduos provenientes de diferentes espaços geográficos e culturais e como dispositivo desestabilizador e criativo do imaginário identitário de cada um através de uma experiência comum de ímpeto estético e ideológico. Por outro lado,

presta-se também como expressão artística passível de análise desconstrutiva e re-significante por parte de espectadores não especialistas, horizontalizando a potencialidade da recepção filmica declaradamente ativa e provendo cada filme de um leque mais amplo de considerações analíticas. Conforme palavras de Canclini, “Os textos e as imagens vão existindo à medida que o leitor ou o espectador os usam ou reinterpretam.” (Canclini 2008, 50), ou mais longamente,

“Una obra de arte no llega a ser tal si no es recibida. El *consumo* completa el hecho artístico, modifica su sentido según la clase social y la formación cultural de los espectadores (...) Si la recepción de la obra completa su existencia y altera su significación, hay que reconocerla como un momento constitutivo de la obra, de su producción, y no como un episodio final en el que sólo se digeriría mecánicamente significados establecidos a priori y en forma definitiva por el autor.” (Canclini 1977, 60-61)

Enquanto os textos e imagens vão ganhando existência mediante a comunicação iniciada e mantida pelo indivíduo, o mesmo indivíduo multiplica sua agencialidade criativa ao relacioná-los com as suas incontáveis referências, ressignificando as obras contactadas, as referências relacionadas e a si mesmo. Em defesa da emancipação do espectador, Rancière afirma que o espectador “observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. (...) Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. Éste es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal y como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performistas.” (Rancière 2010, 19). A dinâmica de cada encontro da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano partia insistentemente da premissa de que cada jovem era espectador, mediador, criador, receptor e emissor.

Primeiramente exibimos um curta-metragem documental produzido pelo Vídeo nas Aldeias e realizado por Zezinho Yube, da etnia Hunikui, e Bebito Pianko, da etnia Ashaninka, em 2009. *Troca de Olhares - Morrinho* marca o início do Projeto Troca de Olhares e mostra o encontro entre três cinegrafistas indígenas (Acre, Brasil) e jovens do Projeto Morrinho, sediado no Morro Pereira da Silva (Rio de Janeiro, Brasil). Começamos por ver pela janela de um avião, a cidade do Rio Janeiro a distância, e escutamos em voz-off a narração de Zezinho Yube, “muita gente pensa que o cineasta indígena filma apenas sua cultura. Mas nós também temos curiosidade de conhecer outras realidades.”. Os cineastas

indígenas entram pelo Morro adentro e conhecem a representação da favela em maquete, criada pelos jovens do Morrinho, feita de tijolos pintados, casinhas, carros e bonecos pequenos. Claramente na tentativa de traçar uma ponte que permita o diálogo entre gente de culturas tão distantes, como aqueles indígenas ashaninka e hunikui e aqueles jovens negros moradores de uma favela carioca, um daqueles que os receberam comenta, "o morrinho é meio como a vida de vocês, é meio como viver na selva". Durante o mês em que estiveram em intercâmbio cultural, os cineastas projetaram um filme realizado por eles em 2001 que dava conta de algumas dinâmicas gerais das suas comunidades para o público frequentador do projeto do Morrinho. Voltamos a acompanhá-lo de dentro do avião, de regresso ao Acre, Yube conclui o curta dizendo que espera a visita daqueles que os receberam, a concretização do intercâmbio.

Após a exibição deste curta-metragem, Márcia foi a primeira a comentar: "é legal também isso de pensar que uma cultura não é fechada, que ela é sempre influenciada e que ela pode... não sei... se mudar, mas ela pode influenciar mesmo a outra. É o olhar do indígena sobre a favela e não sobre a sua cultura e isso é bem legal.". Ianka complementa: "e é assim, o curta é mesmo uma troca de olhares porque os índios trouxeram a cultura deles no filme até os moradores da favela do Rio de Janeiro. E também influenciaram o seu próprio olhar, o que é a cultura e como eles vivem ali. Então foi uma troca, tanto ao vivo, quanto gravada.". Após algumas trocas de ideias, Júnior afirma que "o índio está em constante mutação, então, tipo, ele não pára no tempo. A gente só parou de absorver aquilo que eles fazem.". Aperceberam-se, assim, da importância do encontro de alteridades, da experiência conjunta, da transformação constante. Outros jovens brasileiros continuaram a agregar novas percepções sobre o curta-metragem, de entre elas, Maria Clara partilhou um comentário curioso:

"quem limita, né? Você é que diz quem você é? Em quem você se transformou? Ou é a sociedade que diz assim: "não, você nasceu isso, você é isso"? Então, sei lá, muita gente aqui... Já não me lembro quem aqui, acho que é a Melissa que veio cedo para aqui. ela é brasileira ou boliviana? Ela é que sabe, é ela que vai dizer o que ela sente. O lance das pessoas serem travestis... você é homem ou é mulher? Você vai entrar em qual banheiro? Ela é que diz, entendeu? E... e é assim, a gente tem que entender, a gente tem que compreender o outro... Quem diz quem você é? O cara está dizendo: "me transformei em índio". Por um momento, ele realmente acredita que é índio, e ele é. Eu não acho justo você dizer que não."

Ao comentar a partir da fala de um dos jovens do Morrinho, “virei índio”, Maria Clara defende que cada um, individualmente, deverá tomar e transformar sua própria identidade como quiser, como “sentir”. Ao exemplificar, ela aponta para Melissa, uma menina boliviana muito tímida que até ao final da Oficina proferiu pouquíssimas palavras audíveis, e coloca o seu desafio identitário, entre boliviana, por lá ter nascido, e brasileira, por viver no Brasil, ao lado daquele enfrentado pelo travesti, entre a identidade feminina e masculina. Melissa claramente espantou-se ao ser referida em voz alta durante o debate e colocou a mão a frente da boca para esconder um sorriso envergonhado.

Na segunda sessão exibimos o vídeo-clip *Latinoamérica* (Calle 13, Porto Rico, 2010).

<p style="text-align: center;"><i>Latinoamérica</i></p> <p>Soy lo que dejaron Soy toda la sobra de lo que se robaron Un pueblo escondido en la cima Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima Soy una fábrica de humo Mano de obra campesina para tu consumo Frente de frío en el medio del verano El amor en los tiempos del cólera, mi hermano! Soy el sol que nace y el día que muere Con los mejores atardeceres Soy el desarrollo en carne viva Un discurso político sin saliva Las caras más bonitas que he conocido Soy la fotografía de un desaparecido La sangre dentro de tus venas Soy un pedazo de tierra que vale la pena Una canasta con frijoles, soy Maradona contra Inglaterra Anotándote dos goles Soy lo que sostiene mi bandera La espina dorsal del planeta, es mi cordillera Soy lo que me enseñó mi padre El que no quiere a su patria, no quiere a su madre Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina! Oye! Tú no puedes comprar el viento Tú no puedes comprar el sol Tú no puedes comprar la lluvia Tú no puedes comprar el calor Tú no puedes comprar las nubes Tú no puedes comprar los colores Tú no puedes comprar mi alegría Tú no puedes comprar mis dolores Tengo los lagos, tengo los ríos</p>	<p>Tengo mis dientes pa' cuando me sonrío La nieve que maquilla mis montañas Tengo el sol que me seca y la lluvia que me baña Un desierto embriagado con peyote Un trago de pulque para cantar con los coyotes Todo lo que necesito, tengo a mis pulmones respirando azul clarito La altura que sofoca, Soy las muelas de mi boca, mascando coca El otoño con sus hojas desmayadas Los versos escritos bajo la noches estrellada Una viña repleta de uvas Un cañaveral bajo el sol en Cuba Soy el mar Caribe que vigila las casitas Haciendo rituales de agua bendita El viento que peina mi cabellos Soy todos los santos que cuelgan de mi cuello El jugo de mi lucha no es artificial Porque el abono de mi tierra es natural Trabajo bruto, pero con orgullo Aquí se comparte, lo mío es tuyo Este pueblo no se ahoga con marullo Y se derrumba yo lo reconstruyo Tampoco pestañeo cuando te miro Para que te recuerde de mi apellido La Operación Condor invadiendo mi nido Perdono pero nunca olvido, oye! Vamos caminando Aquí se respira lucha Vamos caminando Yo canto porque se escucha Vamos dibujando el camino Vamos caminando Aquí estamos de pie Que viva la América! No puedes comprar mi vida</p>
--	--

Distribuímos a letra original e a tradução para português para todos os participantes presentes para que pudessem reler o poema e repensar também a partir dele o vídeo. Após cinco minutos de leitura individual, silenciosa do poema que também vai aqui transcrito, decidimos dar início ao debate. Esta música, muito divulgada através do seu vídeo-clip, transmitido pelo *youtube*, já visto mais de trinta e seis milhões de vezes, tornou-se para muitos um dos mais importantes manifestos audiovisuais pela integração popular latino-americana contemporânea, referenciado por intelectuais, artistas e movimentos sociais como um hino da união continental. A canção foi escrita e cantada pela dupla porto-riquenha Calle 13 e pelas cantoras convidadas, a colombiana Totó La Momposina, a peruana Susana Baca e a brasileira Maria Rita.

O vídeo-clip começa com a narração de um radialista apresentando em quechua a música *Latinoamérica*, nos planos seguintes os Calle 13 aparecem caminhando por uma zona montanhosa, provavelmente por alguma região andina, e logo surgem diante de microfones da rádio popular improvisada. A seguir vemos um coração pulsante, e logo uma sequência de vários planos aproximados de rostos que se vêem no espelho, gente indígena, negra, branca, mestiça, os pés que caminham, figuras inteiras que andam, sempre em planos intercalados que repetem movimentos feitos em diferentes cenários, por diversos indivíduos. Simultaneamente o poema vai dando conta de uma certa identidade latino-americana construída pela partilha de uma região geográfica celebrada pelo seu patrimônio natural, de uma realidade política e uma memória histórica comum e principalmente pela partilha de uma identidade que se quer plural, que ser quer alteridade. Relembre-se uma das tantas referências à diversidade como diferencial identitário latino-americano, “Esa amalgama es nuestro mejor patrimonio. (...) gracias a sus creadores, se sigue transformando cada día.” (Llosa 2009, 51).

Após a projeção do vídeo, tentamos dar início ao debate que de tão acanhado tornou-se, por momentos, angustiante. O primeiro comentário ao vídeo foi bastante inusitado e desafiante, Ianka disse que sentiu uma grande força do “eu”, do indivíduo. Problematicamos desconstruindo o vídeo, sublinhando a sucessão de imagens de várias pessoas, vários gestos e movimentos, num grande coletivo de presenças latino-americanas. Entre os quase vinte participantes presentes neste dia, apenas alguns conversaram sobre a questão identitária latino-americana, entre eles, o boliviano Boris, os colombianos Javier e Juliana, e o brasileiro Rafael, isto é, especificamente aqueles que previamente já tinham se relacionado com a pertença latinoamericanista (pelo que mais adiante nos demos conta em outros debates).

Polarizando o debate, Rafael referiu como “isso de ser latino-americano vai muito assim contra uma coisa, um alguém, né... um “tu” que não pode comprar o vento, o sol, a chuva e tal né... e eu acho que esse “tu” é os Estados Unidos”. Fomos seguindo até uma certa altura em que perguntamos explicitamente: “você acham que o sentir-se assim latino-americano é uma coisa natural?”. Ranon, namorado da Juliana que por vezes passava pela Oficina, disse logo que não, “é uma coisa que a gente está sempre inventando né, tipo não é um negócio que nasce com a gente, a gente vai crescendo e vai se sentindo mais ou menos latino-americano”. Aproveitamos essa deixa para dizer-lhes que a Oficina Popular, tal como a música e o vídeo-clip de *Latinoamérica*, dos Calle 13, tal como tantas outras iniciativas culturais e artísticas, são dispositivos ideológicos de invenção e difusão de ideias sobre a integração popular latino-americana. Assim, falou-se claramente do propósito ideológico e político-cultural na inclusão desta e de todas as obras audiovisuais na Oficina. Fez-se, então, uma ponte discursiva entre o segundo e o terceiro encontro, quando projetaríamos o filme *Diários de Motocicleta* (Walter Sales, Brasil, 2001), longa-metragem ficcional que tem como protagonista Ernesto Guevara, um dos importantes idealizadores da união continental.

Tratando de dar continuidade a uma reflexão conjunta sobre as vias de invenção da *latinoamericanidade* e ainda, pensar o imigrante como indivíduo que se desloca e que ressignifica o sentido da viagem, osicineiros decidiram exibir no terceiro encontro esse longa-metragem ficcional bastante conhecido e circulante por vários meios. O filme narra excertos dos oito meses e dos doze mil quilómetros da viagem realizada por Ernesto Guevara e Alberto Granado, por países sul-americanos, durante o ano de 1952. Entre a contemplação poética diante de uma paisagem de horizontes sem fim e montanhas imponentes, pautada pela aparição de personagens que enfatizam as semelhanças de processos histórico-políticos, os dois amigos pisam em quase todos os países sul-americanos, exceptuando o Brasil, a Venezuela, o Suriname e as Guianas. Tornou-se interessante apresentar uma construção ideológica e estética da América Latina que circunda um Brasil imenso, silencioso e até inexistente, sugerindo uma descentralização simbólica, um deslocamento da nossa própria perspectiva como residentes e ativos na Grande São Paulo, capital financeira, laboral e industrial desse país ilhado de um projeto continental.

Começando a exibição de longa-metragens, assim, simbolicamente por um filme de estrada, começa-se também pelos primeiros impulsos de Ernesto como viajante revolucionário que reafirma uma América unida em detrimento das rivalidades de uma burguesia frouxa e de nacionalismos excludentes, em luta pela libertação dos povos latino-

americanos. Pelas palavras de Ernesto ficcionalizado, interpretado por Gael García Bernal, "creemos y después de ese viaje más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas y ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza desde México hasta el Estrecho de Magallanes. Así que tratando de librarme de cualquier carga de provincialismo, brindo por Peru y por America unida.". Como para Rafael e Fabián, participante colombiano que partiu de Bogotá e percorreu de boleia todo Equador, Peru, Chile, Argentina e Uruguai até chegar ao Brasil, como também para Juliana que partiu alguns meses depois da Oficina num percurso exatamente oposto ao de Fabián, a viagem traz também para Ernesto uma compreensão de que aquilo que nos une é maior que aquilo que nos separa. Assim, relembrando Roy Wagner, "um conjunto de impressões é recriado como um conjunto de significados" (Wagner 2012, 60) que afirmam uma *latinoamericanidade* pautada pela resistência, pelo movimento e pela luta por uma integração político-cultural que consiga enfrentar as pressões neoliberais internas e externas. A viagem de Che Guevara cria um novo arquétipo de viagem, ressignificada por Rafael, Fabián, Juliana e tantos outros jovens latino-americanos. Considera-se, então, Che como um dos pensadores da integração latino-americana, como José Martí e Simón Bolívar, e cada um de nós, oficinairos, participantes, cidadãos latino-americanos como também pensadores e atores sobre esse projeto, seja como latinoamericanistas conscientes, como contrapositores ou como ignorantes da possibilidade.

Acreditando que "aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligam en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado." (Rancière 2010, 23), os oficinairos lembraram a cena do casal de mineiros, sucedida durante a travessia do Deserto do Atacama, entre o Chile e o Peru, "una de las noches más frías" da vida de Ernesto. Em pleno deserto, sol alto e chão seco, Guevara e Granado caminham pela vontade de ver uma mina conhecida na zona pela exploração assassina de seus trabalhadores e pelo poderio bárbaro que exercem sob a região. Os dois amigos encontram um casal, com quem partilham a quentura de uma fogueira, cobertores e mate. O casal conta que foram expulsos de suas próprias terras pela força de um *terrateniente* local e que hoje são perseguidos por serem comunistas, daí o motivo para estarem naquele lugar inóspito, esperando dia após dia pela oportunidade escravocrata de trabalharem na tal mina. Envolto por aquele breu total, a mulher pergunta aos dois recém-conhecidos: "ustedes andan buscando trabajo?"; ao que Ernesto responde: "no, nosotros no estamos buscando trabajo"; ela estranha e reforça a pergunta, "no? entonces porque viajan?"; após um instante

suspensão, ele diz “viajamos por viajar”; o casal olha um para o outro, surpresos pela resposta inesperada, e a mulher conclui, “benditos sean, bendita sea su viaje.”.

Surge, a partir dessa cena revista, a troca de ideias sobre vários tipos de deslocamentos, de vontades e atitudes que caracterizam os migrantes, imigrantes, emigrantes, exilados, refugiados, intercambistas, viajantes, turistas. Os participantes da Oficina não se distinguem apenas pelas suas nacionalidades, mas também pelas suas diferentes experiências de deslocamento: Zaly, Black, Pedro, Milenka, Carla, Isabel, Fabián e Boris são imigrantes, Raffles é migrante, Alessandro é filho de migrantes, Marcos é filho e neto de imigrantes, André, Márcia, Ianka e Fernanda são netas e bisnetas de imigrantes e migrantes, Juliana é intercambista, Javier é turista, Rafael migra a cada encontro da sua cidade até São Paulo. Mesmo que todos comecem a perceber-se como agentes identitários, cada um apresenta uma composição familiar e um tipo de deslocamento próprios. A projeção de *Diários de Motocicleta* tornou-se determinante para lançar o debate sobre a invenção da América Latina e seus agentes, reflexão partilhada que concluiu que tanto o filme, como a ação histórica do seu protagonista, Che Guevara, e a decorrência da própria Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano são agentes nesse processo.

No encontro seguinte, exibimos mais um filme de estrada, o longa-metragem ficcional *La Jaula de Oro*, dirigido por Diego Quemada-Díez e estreado em 2013. O filme narra o percurso de quatro adolescentes, três mestiços guatemaltecos e um indígena tzotzil, desde a Guatemala, de trem pelo México para chegar a Califórnia. Perante o impacto da vivência de cerca de um mês numa casa localizada em frente a essa linha do trem e o registo de seissentos testemunhos sobre a situação migratória local, Quemada-Díez iniciou a demorada escrita do roteiro deste seu primeiro filme, decidindo por trabalhar com atores não-profissionais.

Logo no início do longa, nos damos conta que um dos jovens não chega a passar a fronteira da Guatemala, angustiado pela iminência de deixar os seus para trás, tornando-se uma figura preciosa para o debate sobre aquelas pessoas que por maior desejo que tenham de sair do seu lugar pelos mais variados motivos, nunca chegam a consegui-lo. Os outros três seguem percorrendo a linha do trem que os levará de cidade em cidade até a fronteira. Sara, antes de iniciar viagem, corta o cabelo e veste-se de homem, tentando evitar a dupla barbaridade cometida contra as mulheres que fazem o mesmo percurso. Chauk aproxima-se do grupo, sem saber uma palavra de castelhano, nem de inglês. Juan é o líder do grupo e o único que chega ao destino final. Numa atmosfera dourada e docemente colorida, cada um



deles vai desaparecendo da sequência narrativa de forma brutalmente inesperada, abalando os elos afetivos estabelecidos entre o espectador e os personagens. Assim, Quemada-Diez retoma a temática preciosa à um conjunto de filmes das cinematografias centro-americanas, em especial da mexicana, para trabalhar o terror sistemático e já habitual nos fluxos da imigração clandestina na América Central e a profunda esperança que move esses imigrantes até aos Estados Unidos.

Principalmente graças à proximidade etária, surgiram várias reações genéricas sobre a brutalidade do filme ao tratar o desaparecimento dessas pessoas e ao desconstruir simbolicamente o sonho “americano” nas últimas cenas do filme. Milenka, jovem boliviana, partilha certa desinformação sobre estes movimentos migratórios, também confessa por outros participantes, e comenta, "eu também não sabia que tinha esses problemas no México (...) pessoas tentando migrar para os EUA para ter uma vida melhor né". Uma das participantes paraguaias relacionou diretamente a clandestinidade e dificuldade da imigração centro-americana com os desafios daqueles que imigram do Paraguai para o Brasil. Outra referiu o simbolismo do trabalho de Juan ao chegar nos EUA, limpando os restos de gorduras e ossos não aproveitados numa indústria de processamento de carne, como quem revê diariamente os restos daqueles que ficaram pelo caminho e ao mesmo tempo como quem se dá conta da vacuidade de seu futuro. Noutro ritmo, Zaly que já sonhou em um dia poder viver nos Estados Unidos, lugar que imagina ser “mais parecido com o Haiti do que o Brasil”. Para ele o filme era demasiado “duro”, “cru” e até certo ponto “exagerado”, ele diz, "eu não acho mesmo que seja assim, eu acho muito cruel (...) muito bruto o jeito que o menino foi “atirado”, foi muito trágico", referindo-se ao assassinato de Chauk no final do filme, depois de ter conseguido passar a fronteira. O imaginário que ele tinha dos EUA e da relação dos imigrantes neste país claramente não era compatível com tamanha violência expressa no longa. O filme deixa de ser plausível como possível expressão estética de uma realidade local, por mais que Zaly se identifique com os protagonistas, seus motivos e ímpetos. Entre uma aproximação identitária longamente construída com certas expressões culturais estadunidenses e uma revisão de si mesmo nos personagens graças ao movimento migratório que tentam realizar, Zaly demonstrou sentir-se bastante desconfortável diante de *La Jaula de Oro*. Contrariamente, Pedro, jovem boliviano, diz que achou o filme muito “leve” em comparação com a realidade dos imigrantes centro-americanos que tentam passar a fronteira para a Califórnia. Argumentou a partir do relato de sua mãe, boliviana que também foi imigrante nos EUA, amiga de muitas mexicanas que testemunharam vivências muito mais

violentas do que aquelas narradas pelo filme. Pedro não chegou a descrever longamente as experiências das amigas de sua mãe, mas com apenas esse comentário deixou todo o grupo num silêncio tenso. Pairava no ar a surpresa geral, afinal, aquele movimento migratório poderia ser ainda pior do que aquilo que já lhes pareceu tão horrendo.

Projetamos no encontro seguinte a longa-metragem ficcional *La Playa D.C.*, realizada por Juan Andrés Arango, estreada em 2012. O filme traz-nos um momento da vida de Tomás, um jovem negro colombiano que é forçado a migrar com a sua família da sua pequena cidade no litoral pacífico para uma periferia da capital, motivados pelos conflitos armados que rondam a sua região natal. O filme começa com uma sucessão de planos fechados que apresentam o protagonista carregando mercadorias, despindo a roupa de trabalho e voltando a vestir-se, continuando a desenhar. Enquanto Tomás vai desenhando um lago e um barco envolvidos em paisagem verde, seu rosto vai se mostrando ao espectador que vai conhecendo o protagonista através de um ato determinante durante todo o filme, o desenho como meio de liberação individual. Em seguida, Tomás caminhando, sua frente, suas costas, entre pequenas urbanidades e matas fechadas, como que reencenando o percurso que fez desde seu lugar de origem até Bogotá. Logo o espectador é transposto repentinamente para um plano interno, filmado de dentro da casa de Tomás, aonde vivia com sua mãe, seu irmão menor e seu padrasto. Desde a sua entrada, vai-se detectando um conjunto de sinais que dão conta de uma família profundamente desintegrada e endurecida. Sinais esses que explodem quando o padrasto chega a casa, o neném começa a chorar e os dois irmãos, Tomás e Jairo são expulsos. Jairo é o irmão mais novo de Tomás, envolvido no consumo e venda de drogas. Chaco, personagem que conheceremos algumas cenas depois, é o irmão mais velho que emigrou clandestinamente para “el norte”. As relações entre estes três irmãos, mediada por Tomás, indiciam algumas das graves consequências da deslocação forçada. Uma das últimas cenas em que Tomás está com Jairo, o caçula leva-o a um ferro-velho, os dois entram num carro meio destruído e Jairo pergunta: “Te acuerdas del río? Mira: este es el río (aponta com o dedo numa fissura do vidro do carro), y por acá estaba la casa, si? por acá pasaban los señores en el bote, se paran los parácos y por acá matan al papá”. Num cenário de desolação e isolamento, os irmãos partilham a lembrança fatídica que os levou a periferia bogatana, que desestruturou seus laços familiares e suas identidades grupais imediatas, lembrando a memória coletiva de milhares de famílias colombianas forçadas a circular pelo país e para fora dele, driblando o conflito local.

Perante a morte de Jairo e a nova partida de Chaco, no final do filme, Tomás é o único personagem a iniciar um processo de superação do trauma causado pelo morte de seu pai pelos paramilitares e pela súbita mudança de cidade. Voltando ao início do filme que pautará simbolicamente todo o percurso do protagonista, Tomás sonha com uma paisagem verde que envolve totalmente o cenário, a mãe ao fundo penteando o irmão, diz, “esta trenza es como un mapa. No más hay que ponerle atención. Te enseña los buenos caminos, sin hacerte perder. Te ataja a los peligros. Te lleva directito adónde quieres ir”. Tomás cria seu próprio mapa, não mais através das tranças sugeridas pela mãe, mas sim pelos seus próprios grafismos desenhados na sua cabeça, numa atitude de sobrevivência a deslocação.

Vários comentários dos participantes incidiram sobre a força das cenas nas quais Tomás treina o uso da máquina de raspar cabelo no antebraço, direccionando o corte para o pulso, ou naquelas em que ele raspa o seu próprio cabelo num ato de quase mudança de pele, mas também sobre os desafios da adolescência e sobre o racismo constante sofrido pelo protagonista, “como no Brasil” concordaram todos eles. Vários deles, a partir das suas matrizes empíricas, foram partilhando comentários soltos sobre o filme na sua generalidade ou sobre diálogos e planos específicos. No entanto, surgiu a indagação sobre essa conjuntura conflituosa da qual os personagens partiam, aparentemente desconhecida por todos eles, excepto pelos participantes colombianos que se dispuseram a explicar a situação. Comunicando-se em castelhano, Juliana e Javier assumiram o discurso introdutório sobre o panorama político colombiano das últimas décadas, as frentes do conflito armado, a sua manutenção pela conjunção de políticas externas estadunidenses e do poderio oligárquico colombiano e sobre o deslocamento de populações inteiras, continuamente ameaçadas por esse embate, refugiadas no seu próprio país ou em países vizinhos, como o Brasil. Foi clara a surpresa de grande parte dos participantes, como disse André, “ficamos pensando que no Brasil é tudo errado né, mas aí a gente vê que ali perto acontece tanto ou pior”, e como acrescentaria Rancière:

El poder común a los espectadores (...) Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos. (Rancière 2010, 22)

Novas percepções ideológicas e estéticas são criadas a partir da interferência de diferentes “intelectos”, considerados iguais por esse paralelo comum no qual todos conseguem traduzir o que entende para outros e vice-versa, por mais dissemelhantes que sejam as suas “aventuras” e seus “caminhos”. Assim, a corda bamba da impressão coletiva tem seu balanço determinado pelo vislumbre de uma e outra perspectiva individual, ou seja, nos encontramos unidos na generalidade da diferença, na consideração igualitária da singularidade da tradução de cada um.

O último longa-metragem projetado e debatido coletivamente foi escolhido pela sua forte incidência temática num tipo de deslocamento protagonizado por quase metade dos participantes e pela maioria dos imigrantes latino-americanos residentes em São Paulo. O longa-metragem ficcional argentino *Bolívia*, de Adrián Caetano, estreado em 2001, narra a primeira semana de trabalho de Freddy, imigrante boliviano, em Buenos Aires. À partida, o filme marca pela porosidade da imagem filmada e pela escolha do preto e branco, recursos que poderiam remeter a um cinema anterior ou a uma antiguidade do suporte projetado. O preto e branco pode ter sido uma condicionante dos desafios econômicos, mas também uma escolha acertada para tornar explícita uma gradação de luz que ironiza e quase ridiculariza qualquer tom racista no discurso e atitude dos personagens. Afinal, somos todos cinzentos.

Freddy vai trabalhar num café de Buenos Aires, ganhando um tanto que nem lhe dá para a chamada telefônica para a Bolívia. O passar dos dias vai determinando uma maior aproximação de Freddy com a colega Rosa, imigrante paraguaia, e uma crescente tensão com os frequentadores argentinos do café. Na primeira noite de folga, os colegas conversam num bar, Rosa pergunta-lhe: “Que hacias allá en Bolívia, Freddy?; ao que ele responde: “trabajaba en el campo, con la maquina de cosechar”. Ela continua a perguntar-lhe: “Para que te viniste para acá?”; Freddy responde: “porque trabajaba en la cosecha de coca y en los frutales, y después vinieron los yanquis y quemaron todo, arrasaron con todo”. Apercebemo-nos de que ele era um trabalhador rural que perante a destruição das terras aonde trabalhava por estrangeiros, talvez estadunidenses, viu-se obrigado a tentar a sua sorte em outro lugar. A sua condição de chegada lembra aquela muitas vezes contada pelos imigrantes recém-chegados a São Paulo, as primeiras noites ao relento, os primeiros trabalhos sem quaisquer direitos humanos e laborais.

Todo o filme acontece durante uma curta sequência de dias referentes a uma contemporaneidade que é a mesma da filmagem, ano de 2001, durante o ápice da crise financeira na Argentina. Como já registado em vários outros países que receberam ou

recebem grandes vagas de imigração em épocas de crises financeiras, também aí, em Buenos Aires, a grande cidade da imigração sul-americana, existiram fortes tendências de culpabilização do imigrante pelas desgraças político-económicas nacionais, de condenação desse *outro* estigmatizado que “invade” e “deturpa” a intimidade cultural e social de um suposto *eu*, desencaminhando os valores de uma branquidão e um europeísmo aparente. "Los bolivianos son todos unos putos", vocifera o personagem argentino mais conflituoso do filme. Pouco depois, Freddy é baleado a porta do café aonde trabalhava. A vida do imigrante, do boliviano, do *outro* é estancada secamente por aquele que não admite ser metido nos mesmos termos que “ese indio”. Morte simbólica das comunidades imigrantes resultante de uma xenofobia socialmente normalizada.

A crueza das cenas seguintes, da apatia geral perante o ocorrido, do imediato retorno a normalidade e de uma quase dupla culpabilização do imigrante que se deixa morrer (conforme diálogo entre a colega paraguaia e o dono da estalagem aonde Freddy pernoitou) é profundamente perturbadora. Ao ascenderem as luzes do Cineclube Latino-americano o silêncio comovido dos participantes, sobretudo, dos bolivianos e filhos de bolivianos, demonstrou o tamanho do impacto. As palavras “racismo”, “preconceito”, “bullying” voltaram à tona pela voz tímida das participantes bolivianas e pelos comentários atentos dos outros colegas. Muitos puderam rever em Freddy seus pais, avós e irmãos chegados a São Paulo, a Santiago do Chile ou a mesmíssima Buenos Aires. Reviram-se metidos na crudeza de uma realidade urbana que permanece ofuscada pelas tentativas de construção de uma identidade local que se pretende homogênea e fixa. Fora do debate, numa entrevista que fiz ao Pedro, já imigrado em Santiago do Chile e há poucos meses em São Paulo, disse-me que "de la película llamada *Bolivia* me pareció muy interesante, porque contaba la historia de un boliviano en el exterior, contaba la verdad para mí, la verdad... en muchos de los casos, el boliviano es discriminado por su aspecto, por su forma de ser, por sus costumbres... esa es la cruda realidad (...) eso me pone mal porque no deberían tratar así a personas que solo van a buscar un futuro mejor a otro país, no? es muy discriminado (...) me pareció cruda esa película para mí, pero bastante realista".

Após esta primeira fase da Oficina Popular na qual exibimos várias obras audiovisuais que traziam diferentes perspectivas sobre o temário da deslocação e da latinoamericanidade, é possível sublinhar que a maioria dos comentários foram emitidos por participantes brasileiros, colombianos e haitianos, em contraponto com a impactante introspecção dos jovens bolivianos, principalmente das meninas bolivianas (num cenário

muito semelhante ao testemunhado nas visitas às salas de aula durante a primeira divulgação do projeto). Por exemplo, o Black, participante haitiano que não entendia, nem falava português, comentava mais sobre os filmes, participava mais ativamente dos exercícios, do que a maioria das raparigas bolivianas que apenas comunicaram mais no debate do filme *Bolívia*.

Curiosamente, seja através dos comentários dos brasileiros, colombianos e haitianos, seja naqueles tão raros emitidos pelos jovens bolivianos, notou-se que geralmente o debate era determinado pela partilha de vivências específicas de cada um, contadas em discurso direto, e apenas algumas vezes eram partilhadas opiniões concretas ou posicionamentos políticos individuais. Também é importante relevar a sobreposição das impressões migrantes sobre aquelas relativas a percepções de pertencimento ao imaginário identitário latino-americano. Enquanto poucos articulavam discursos identitários sobre a América Latina, como o boliviano Boris, os colombianos Javier, Juliana e Fábian e o brasileiro Rafael, todos os outros participantes omitiam-se de comentários sobre questões latinoamericanistas, não reagindo claramente ao tema. Contrariamente, os debates que tocavam em problemáticas relacionadas com a deslocação de pessoas e suas dinâmicas de alteridade e de transculturação, eram mais envolventes e intensos, era quando conseguíamos escutar mais vozes e partilhar mais vivências.

Os debates ocorriam sempre depois da exibição das obras audiovisuais, dentro do Cineclube Latino-americano, um espaço totalmente preto, chão, teto, paredes e cadeiras pretas, iluminado ora pela luz da projeção, ora por fontes de luz amarelada, com apenas alguns apontamentos tecnológicos, o projetor, as colunas e a tela branca. De certo modo, era um espaço neutro, no qual cada um se dispunha como quisesse, aonde quisesse. Um espaço determinantemente diferente de qualquer espaço escolar, tanto na sua disposição física interna, uma pequena sala de exibição audiovisual, como pela sua austeridade, envolta em negro, sem nenhum símbolo ou imagem exposta para além daquela projetada na tela branca. Além disso, a própria dinâmica na Oficina Popular, que se queria democrática e livre, desafiava profundamente aqueles habituados as dinâmicas próprias das escolas oficiais comuns. Como escreve Moira Toledo, umas das características gerais da Educação Audiovisual Popular é ter um “modelo de interação com os alunos que sugere algum grau de horizontalidade, rompendo com os tabus que envolvem a atuação do professor da escola formal no sentido da criação de um ambiente participativo e, especialmente, afetivo, em que de lado a lado se percebe e permite o estabelecimento de relações que vão além da

formalidade escolar, beirando o paradigma familiar.” (Toledo 2010, 152). Por isso, sentíamos que muitos jovens participantes por vezes não sabiam colocar-se naquele espaço, sob aquela dinâmica. Após o terceiro encontro, chegamos a anunciar explicitamente que a Oficina Popular seria sempre um lugar diferente da escola no qual não anunciamos nenhum tipo de avaliação formal, nem de vínculo obrigatório, no qual todos são livres de entrar e sair, de falar, de propor, de partilhar.

Esta atitude pedagógica repetida em vários encontros caracterizava a indagação constante sobre o processo em si, como uma auto-avaliação coletiva da Oficina Popular. Tal como indica Moira Toledo, nas entidades da Educação Audiovisual Popular

“há uma prática comum de realizar uma espécie de avaliação constante do próprio processo de aprendizado, um constante questionar meta-educativo. Dessa forma, se torna fundamental criar o hábito de questionar os alunos: “Por que essa atividade foi feita? O que eu (educador) tinha em mente quando propus isso a vocês? Por que fiz dessa forma e não de outra? O que vocês imaginar que eu queria despertar? O que vocês, de fato, aprenderam nessa aula?” ” (Toledo 2010, 160)

Estas indagações ajudavam-nos, como oficinairos, a pensar a Oficina Popular a cada encontro, conforme a avaliação de cada oficinairo e, sobretudo, diante dos comentários dos participantes. Mas também pensávamos ser fundamental para que os próprios participantes se apercebessem de cada exercício, cada filme, cada conversa como um elemento construtor de um todo, de um processo pedagógico e de mediação cultural mais amplo. Afinal, como também afirma Toledo, este é um momento em que :

“o educador induz os alunos no entendimento do processo pelo qual está passando e, nesse momento, se expõe, assume seus objetivos, descreve parte do percurso que percorreu para elaborar a aula e qual sua avaliação final com relação ao sucesso ou fracasso da aula. É um momento de muita sinceridade em que essa exposição, esse “manking-of” da aula, essa reconstrução coletiva do sentido da atividade cumpre um papel fundamental de desmistificação da criação pedagógica” (Toledo 2010, 160)

Ainda assim, por mais que existisse a vontade dos oficinairos em seguir pensando continuamente sobre a Oficina, suas dificuldades e potencialidades, e mesmo que alguns participantes entendessem que quisessemos partilhar algumas questões pedagógicas e antropológicas do processo com eles e saber das suas opiniões e posições, a maioria

permanecia em silêncio, estranhando até ao final da Oficina essa atitude tão distante daquelas habituais dentro do espaço escolar oficial. Ainda assim, “essa é uma característica inerente aos processos pedagógicos criativos da Educação Audiovisual Popular: muitas vezes, os alunos não conseguem ter clareza de que estão aprendendo, pois desconhecem vias alternativas à forma bancária de aprendizado escolar<sup>1</sup>.” (Toledo 2010, 159). Apenas durante a realização dos curtas-metragens, após dois meses de aproximação reflexiva e técnico-prática ao audiovisual e, principalmente, de aproximação relacional e afectiva dos jovens e oficinairos, é que os participantes foram assumindo mais ativamente formas coletivas, horizontais e partilhadas de reflexão e criação.

---

<sup>1</sup> Conforme as palavras de Paulo Freire, “a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. Margem para serem colecionadores ou fichadores das coisas que arquivam.(...) Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro.” (Freire 1987, 33).





### **4.3. Fase III: Aproximação técnico-prática**

Simultaneamente à aproximação reflexiva ao audiovisual e ao temário da deslocação e da latinoamericanidade, a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano também contou com vários exercícios que pautavam um processo de aproximação técnico-prática ao audiovisual, sempre tendo em conta as mesmas temáticas. Acreditando que, tal como escreve Maíra Norton, “não pode haver uma técnica desvinculada da criatividade e também não pode haver criatividade sem conhecimento técnico, sem que se conheça a materialidade sobre a qual se está criando. (...) Não há autonomia sem conhecimento da técnica e sem desenvolvimento da criatividade.” (Norton 2013, 11), era necessário um certo acercamento dos jovens participantes às considerações técnicas básicas para captação de imagem e som, para a sequenciação mais ou menos lógica de imagens em movimento, e também à algumas considerações éticas sobre o poder da imagem, o posicionamento político da captação, a manipulação da montagem, os direitos de imagem e a autoria individual e coletiva. A partir aí, de dois meses inteiros de aproximação reflexiva e técnico-prática seguimos, então, para a realização de dois curtas-metragens.

Desta vez, assemelhando-se ao caso das oficinas de vídeo ministradas pela Associação Cultural Kinoforum, na periferia da cidade de São Paulo, para jovens de 17 a 25 anos, não pretendíamos desenvolver uma formação profissionalizante, mas sim uma partilha de olhares e processos criativos. Por mais que alguns participantes já viessem com alguma formação específica em vídeo, como no caso de Juliana, intercambista universitária no curso de Cinema e Audiovisual da ECA-USP, e que outros viessem depois a ingressar em cursos profissionais também de Cinema e Audiovisual, como Zaly, Milenka e Rafael,

“a intenção das oficinas não era tornar os adolescentes cineastas, ou profissionais do mercado de cinema e vídeo. A proposta pedagógica, em princípio, era estimular que os alunos desenvolvessem outros olhares sobre a sua realidade mais próxima. No início se falava em formação do olhar, depois foram ver que seria preciso uma “desconstrução” do olhar, pois os alunos que procuravam as oficinas já vinham com idéias prontas em vídeo. Apresentavam um olhar formado pela televisão aberta e pelo cinema comercial.” (Alvarenga 2004, 97)

Como se verá a seguir, os exercícios propostos, longe de estruturarem alguma formação profissional em audiovisual, tentavam sim aproximá-los do fazer audiovisual minimamente autônomo. Para isso, partíamos das dinâmicas de grupo propostas por Luísa,

que enriqueceu de modo tão determinante todo o processo pedagógico da Oficina, e de alguns exercícios que vimos publicados pelo projeto *Inventar com a Diferença – Cinema e Direitos Humanos*, incluídos no seu material de apoio (Migliorin, 2014), organizado pela Universidade Federal Fluminense e pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. Por mais que este projeto, bem como os exercícios que propõe se aproximem das metodologias da Pedagogia do Cinema de Alain Bergala, foi marcante a grande liberdade metodológica exercida na Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano pelos seus oficinairos. Nesse sentido, uma vez mais, a Oficina Popular encontra-se dentro do panorama da Educação Audiovisual Popular, visto que Moira Toledo afirma que as suas principais características são, entre outras, a “liberdade pedagógica extrema, modelo de interação que sugere alguma horizontalidade e grande criatividade pedagógica implicando em interesse e aprendizado integral.” (Toledo 2010, 153). Por exemplo, deliberadamente não nos baseamos na Pedagogia da Articulação e Combinação de Fragmentos (Fresquet, 2013), proposta por Alain Bergala, pelo contrário, apostamos na exibição das obras audiovisuais inteiras, sempre vistas na sala de projeção do Cineclube Latino-americano, com a presença de todos os participantes e oficinairos.

Recordando uma vez mais Toledo e sua extensa investigação sobre o panorama próximo da Educação Audiovisual Popular, apercebemo-nos de que a Oficina Popular encaixa-se claramente num contexto maior de outras iniciativas similares que também não consideram a obrigatoriedade de uma metodologia específica. Leia-se que, segundo a autora:

“Mais de 30% das entidades da Educação Audiovisual Popular sequer reconhecem a existência de uma metodologia, afirmando desenvolver suas atividades sem utilizar quaisquer autores ou métodos como ponto de partida. No entanto, detecta-se, em todas elas, a criação cotidiana de meios originais de promover a formação audiovisual. E se a grande maioria das entidades afirma possuir proposta metodológica – desenvolvida de maneira totalmente original, ou utilizando como referência diferentes autores e métodos, mais do que uma implantação escrita das propostas metodológicas de referência – constrói-se muito mais uma espécie de *pedagoDia* do ensino audiovisual – na qual as decisões no cotidiano pedagógico são tomadas a partir de alguma intuição, e em diálogo (apenas em parte consciente) com autores e métodos previamente estudados.” (Toledo 2010, 232)

Por mais que se considere as várias influências diretas e indiretas já mencionadas e que na prática a Oficina Popular tenha adaptado várias reflexões teóricas e propostas de

exercícios partilhadas por metodologias várias, desde daquelas próximas a Sociologia da Arte, da Pedagogia do Cinema, do Cinema comunitário e do vídeo popular latino-americanos, é certo que a *pedagoDia*, apontada por Toledo ao descrever as tendências metodológicas da Educação Audiovisual Popular no Brasil, foi aquela mais determinante durante o seu processo pedagógico. Antes de cada encontro, os quatroicineiros encontravam-se para debater mais profundamente sobre o que iria ser feito no sábado seguinte. Este planeamento diário era baseado não apenas no cronograma previamente construído por nós, mas também nos avanços e desafios identificados nos encontros anteriores, num movimento constante de ação e reflexão, como sugerido por Paulo Freire (Freire 1987).

Antes de seguir descrevendo a aproximação técnico-prática, vale relatar o primeiro dia de aproximação física, relacional, afectiva entre os participantes e os oficinairos<sup>1</sup>. Foi desse encontro que todos os debates e exercícios partiram. No dia 14 de junho, pelas 12h30, como combinado via telefónica com os vinte e poucos participantes, eu e João Paulo corremos a caminho da estação metroviária da Barra Funda para encontrarmo-nos com os jovens e facilitarmos a chegada ao Cineclube Latino-americano. Ao avistar as catracas, já levando o cartaz da Oficina nas mãos para que nos reconheçam como oficinairos, avistamos também um grupo de quatro jovens adiantados, que mesmo desconhecendo-se uns aos outros, juntaram-se pela semelhança de seus motivos para estarem parados entre aquele vai e vem incessante da imensa estação de transportes rodoviário, metroviário e ferroviário da Barra Funda. Yanka, Maria Clara, Fernanda, Júnior, os primeiros participantes a serem presencialmente contactados como tal são brasileiros, paulistas (e não apenas paulistanos), maioritariamente jovens mulheres, e apenas uma menor de idade. Esta proporção veio a se reafirmar no início dessa sessão, já contando com a maioria dos participantes efetivos da Oficina. Passados poucos minutos, aproxima-se uma moça tímida, de olhar fugidio e voz rouca, Carla, boliviana, estudante na Escola Estadual Frei Paulo Luig (reconheceu vagamente Fernanda, aluna da mesma escola). Já passam das 12h45 quando chega o Boris, pacheño de 21 anos, radialista que conhecemos durante a divulgação do projeto na Feira da Kantuta. Levo este pequeno grupo para o Cineclube, indicando-lhes o caminho para autonomizar o seu acesso ao espaço da Oficina. No caminho, vou conversando com Maria Clara que na ficha de inscrição apresentou-se com dupla nacionalidade, brasileira e portuguesa, e interessou-se muito por contactar com um oficinairo português e uma também dupla como ela. Começa

---

<sup>1</sup> Durante a Oficina, os primeiros sete encontros, filmados pelos jovens integrantes, foram editados e resultaram em vídeos que eram publicados semanalmente, conforme o ritmo dos encontros, no vimeo do projeto e que seguem no projeto de tese como anexos. No caso do primeiro encontro, vale assistir ao anexo 1.

desde as primeiras palavras trocadas, um processo de encontro identitário que irá expandir-se, agregando outros participantes que são eles mesmos imigrantes, ou já foram migrantes em outra cidade, ou que são filhos, netos e bisnetos de imigrantes e migrantes. Tivemos que esperar até às 13h45 pela chegada dos restantes, tempo que nos permitiu conversar informalmente sobre a Oficina e suas expectativas.

Os participantes brasileiros pareceram desde o início bastante atentos a questão da mobilidade e do audiovisual (não ao tema da latinoamericanidade, apenas abordado pelosicineiros, raramente pelos participantes), assumindo uma consideração aparentemente fluída e esclarecida pelo léxico da migração e suas variantes, como se existisse um ponto de partida comum àqueles que residem na cidade de São Paulo, uma multiculturalidade partilhada como processo de construção identitário próprio. Não obstante, notou-se que as bolivianas, mesmo sem se conhecerem e sem saber da nacionalidade comum que poderia uni-las, tendencialmente conectavam-se apenas pela percepção visual clara da sua semelhança fisionómica (todas tinham traços faciais indígenas, cabelos longos negros e pele morena). O único boliviano presente nesta primeira sessão, Boris, demonstrava uma maior autonomia relacional. Desde a primeira conversa informal em círculo, enquanto esperávamos pelos outros participantes, Boris referiu várias vezes as suas expectativas sobre a Oficina, sempre demonstrando a certeza de que estas seriam superadas no decorrer da formação, e ainda aproveitou dois momentos para alongar-se na sua apresentação, mencionando a sua nacionalidade, sua situação migratória em São Paulo, seu trabalho e seus interesses profissionais, intelectuais e afetivos futuros. Em ambas as vezes, Boris assumiu que deveria apresentar-se, mesmo que ainda ninguém o tivesse feito e que a conversa fosse por direcções não obrigatoriamente auto-biográficas. Era como se para ele integrar-se realmente naquela conversa com alguns participantes e doisicineiros, ele tivesse que antes partilhar um conjunto de informações específicas da sua vida, sem as quais qualquer opinião emitida não teria sentido. Curiosamente, nenhum outro participante considerou o momento próprio para apresentar-se tão longamente, tentando reintegrar o Boris no assunto anterior (de ambas as vezes ele perdeu-se por afluentes auto-biográficos). Tal deu-se por um lado, pelas participantes bolivianas estarem quietas, de olhos presos ao chão ou ao espaço do Cineclube, ainda inertes numa atitude de ainda profunda timidez, e pelos participantes brasileiros estarem muito envolvidos com as temáticas anteriores, relacionadas com a Oficina e o audiovisual, não sentindo necessidade de debatê-las sem terem sido previa e devidamente apresentados. Talvez essa quase urgência de Boris em sublinhar as suas especificidades

identitárias (como boliviano, imigrante, trabalhador da costura e da rádio comunitária boliviana) se motive na sua presença num grupo ainda maioritariamente brasileiro, do qual ele deveria se destacar.

Quando o resto do grupo entrou no Cineclube, acentuou-se a proporção inicial de inscritos confirmados e de participantes antecipados, provando-se um coletivo ainda não determinantemente heterogéneo, ainda muito marcado pela presença feminina e brasileira. A Luísa, responsável maior por essa primeira sessão da Oficina, introduziu a sessão. Como que iniciando um ritual, Luísa concentra-se e começa a apresentar a primeira dinâmica num tom pausado e profundo que dava seriedade e um qualquer sentido místico ao começo do encontro. A primeira dinâmica, tal como todo o encontro, já tinha sido ensaiada entre os oficineiros, pelo que tivemos a oportunidade de acompanhá-los em cada momento sempre mediante uma certa distância da sensação de novidade da experiência, o que nos permitia tomar maior atenção as reações de cada um. Começava a “dinâmica do papel amassado”: iríamos desenhar em folhas de papel A4 em branco o nosso “eu”, o que nós somos; olhamos atentamente para essa folha que agora nos representa; e concentrados nela, amassamo-la. A maioria dos jovens ficou reticente a primeira demanda (desenhar o nosso “eu”) e vigiavam-se mutuamente para ver quem tinha entendido o que era exatamente para se fazer. Alguns poucos agiam de forma autónoma, escrevendo diretamente a palavra “eu”, ocupando grande parte da folha, e por vezes juntando símbolos a volta, como flores (no caso de duas bolivianas, Melissa e Milenka) e linhas curvas (como feito por um participante brasileiro, Rafael). Depois de dar alguns minutos para que cada um escrevesse ou desenhasse o seu “eu” na folha de papel, Luísa voltava ao tom ritualístico para indicar a próxima ação desta primeira fase da dinâmica: “vamos olhar para a nossa folha, este somos nós... agora, vamos amassar bem a folha e guardar em algum lugar... no final, cada um tem que ter a sua folha amassada hein...”. O acto de amassar a folha na qual depositamos uma ínfima sensação de auto-representatividade é bastante violento. As duas mãos comprimem a folha lisa e branca, vai-se ouvindo o estalar do papel a cada amasso e o nosso “eu” escrito ou desenhado ali desaparece entre rugas desformes. Alguns jovens ficaram arrepiados, outros amassaram bem a folha com algum prazer. O sorriso, mais ou menos tímido, é partilhado por todos. Sente-se alguma estranheza simpática naquele início tão marcadamente simbólico, físico e coletivo. Começa, então, um encontro que parece propor algo distante daquilo que a maior parte do grupo já experienciou em outros espaços de formação, como aquele escolar.

Neste primeiro encontro vários participantes chegaram uma ou duas horas atrasados, uma das que iniciaram a sessão a meio foi Deyna, brasileira, filha de pais bolivianos, uma das mais novas participantes, com apenas 14 anos. Ela chegou com o pai, um boliviano bastante jovem, que decidiu acompanhá-la para entender melhor o que a Oficina propunha. Luísa distanciou-se da dinâmica que estava sendo feita com a maioria do grupo para conversar com Deyna e seu pai e integrá-los na sessão. Com o apoio daicineira e junto com Alessandro, um participante brasileiro, ambos fizeram o início da dinâmica do papel amassado. Surpreendentemente, o pai da Deyna foi o único a escrever na folha um ponto de interrogação ao invés da palavra “eu”, abrindo possibilidades diferenciadas de interpretação e representação gráfica de si mesmo sob o suporte físico.

A dinâmica seguinte caracterizava-se pela apresentação de si através do outro, dando os primeiros passos para a apropriação da maquinaria filmica, câmera, tripé, captador de som e fones. Luísa explicou somente que o grupo deveria separar-se em duplas e conhecerem-se durante quinze minutos, omitindo a segunda fase de captação audiovisual para não estimular a preparação de discursos para a câmera, e sim para incentivar que apenas se conhecessem. Durante estes quinze minutos, filmei os participantes conversando, alguns com palavras dispersas e tensas, outros com bastante fluidez temática. Fui parando dupla a dupla para que se juntassem numa roda na qual ficasse cada um ao lado do seu par, sequencialmente. Apenas duas duplas já tinham parado de conversar, todas as outras foram conversando até se sentarem na roda. Luísa volta e explica rapidamente o que se pretende no segundo momento da dinâmica: cada dupla vai se apresentar conforme a conversa que tiveram, um vai apresentar o outro e vice-versa; aquele que vai ser apresentado controlará o registo áudio, pondo os fones e segurando o gravador de som, assegurando a boa captação da fala do colega sobre ele próprio. Estive com a câmera, fora da roda, filmando cada dupla e a passagem dos instrumentos de gravação de som de um para o outro. Esta dinâmica pretendia uma primeira aproximação ao fazer e a técnica do áudio e a presença da câmera como meio de registro da imagem individual e coletiva. Perguntamos quem queria começar ao que Maria Clara e Rafael, ambos brasileiros, rapidamente se dispuseram a iniciar a dinâmica. Todos foram apresentando o outro, aquele que acabaram de conhecer. A apresentação do outro era geralmente feita com menor cuidado do que se estivessem se apresentando a eles mesmos. A dupla Milenka e Júnior, boliviana e brasileiro, respectivamente, desencontrou-se de tal maneira que a moça sentiu a necessidade de retocar a apresentação feita dela por ele e ainda adicionar uma série de outras informações durante o mesmo tempo de fala do colega. O

mesmo sucedeu na vez contrária, na qual ela o apresentou. Nesse momento, paralelamente ao aparente desencontro dos dois, Júnior interrompeu-a para corrigi-la e dizer “tranquei a faculdade porque não tinha como me sustentar, como pagar a minha vida enquanto estudante”, ao que Milenka, com o rosto aberto e sorridente, correspondeu “é, ele é pobre como a gente”. Júnior e quase todos os jovens sorriram simpaticamente uns para os outros. O primeiro elo entre eles caracterizou-se mais por esse comentário do que por qualquer outro mencionado até o fim do primeiro mês de encontros. Antes de partilharem as suas vivências comuns como jovens residentes em São Paulo, ou como latino-americanos, Júnior e Milenka identificaram-se por um instante como “pobres”. A dupla Boris e Fernanda, boliviano e brasileira, impactou bastante pelo fechamento de um e de outro em si mesmos e pela quase incapacidade de apresentarem o colega. Fernanda lembrava-se do nome dele e pouco mais, perante isso Boris tomou grande parte do tempo apresentando-se a ele próprio. Ele, por sua vez, sabia o nome da colega e algo mais, mesmo assim, pouco perante os vários dados referenciados pela própria ao querer completar a sua apresentação. A dupla Alessandro e Deyna, integrados no grupo a partir dessa dinâmica, surpreenderam pois nem na apresentação de um, nem na do outro, referiram a nacionalidade ou as origens dos pais. Ambos apresentaram-se um ao outro como jovens que vivem em São Paulo e estudantes.

Após essa dinâmica de grupo mais prolongada e menos movimentada, Luísa anuncia a próxima atividade, a dinâmica das bexigas (balões de ar). Voltando ao tom ritualístico, a oficina explica: “ainda em roda, vamos encher as bexigas com o ar de nossos pulmões e dar um nó na saída de ar, daí depois cada um desenha o que quiser na bexiga”. Enquanto iam desenhando a bexiga, perguntei se alguém queria partilhar o que estava desenhando. Rafael animou-se e disse que estava desenhando uma linha que dava a volta ao balão, “um caminho que nunca tem início nem fim”. Reparei que alguns escreviam o seu nome, outros escreviam outras palavras, vários desenhavam símbolos, como flores, estrelas, sóis, montanhas, outros desenhavam símbolos relacionados com os seus hobbies, música, esporte, cinema. Maria Clara, curiosamente, escolheu uma bexiga roxa e encheu até menos de metade da capacidade do balão para se assegurar, como ela disse, que a sua vida não estoure. “Agora vamos largar a nossa bexiga sem deixá-la cair no chão, é a nossa vida, nossos sonhos, nossos objetivos, não podemos deixar que ela estoure”, disse a Luísa. Os balões coloridos foram se confundindo no ar. “Não deixem que nenhum balão chegue ao chão, é a nossa vida, é a vida do outro, não podemos deixar cair no chão”. Fomos tentando que todos se preocupassem com os balões de todos, porém, notoriamente alguns participantes não conseguiam deixar de perseguir o seu



próprio balão, deixando outros caírem pelo caminho, atropelando colegas para que o seu balão não caísse. A cada participante que se puxava para fora do círculo de balões, seria mais um balão sem dono prestes a cair no chão. Os participantes que sobraram no círculo tentavam angustiadamente salvar todos os balões, tarefa que a cada saída de um colega tornava-se mais impossível de cumprir. Voltamos ao círculo, suados e ofegantes, e Luísa esclareceu: “é muito mais fácil ficarmos cuidando das nossas próprias vidas, sem nos envolvermos com os outros, mas o contato, a envolvimento, a influência é inevitável, é preciso que todos nos envolvamos e nos apoiemos para conseguirmos nos manter e nos construir como grupo. Se apenas alguns sustentarem os sonhos e objetivos de todos os outros, o grupo desaba. Para que todos crescamos juntos, é necessário que tomemos conta dos nossos objetivos e dos objetivos do coletivo”. Todos pareciam ter compreendido a dinâmica e pareciam começar a entender o tipo de proposta pedagógica da Oficina.

Voltando ao audiovisual, priorizando agora a captação de imagem e ainda dedicados a pensar e conhecer o grupo, propusemos um exercício no qual todos pudessem segurar por uma vez a câmera. Antes de apresentar o exercício, peguei na câmera de filmar, uma DSRL comum, e percorri a roda de modo que cada um pudesse sentir o corpo, as texturas e o peso da câmera, encontrando-se com o olho do equipamento e percebendo a importância da fita que segura a câmera ao pescoço de quem filma. Falei sobre a importância do movimento consciente, improvisado e preciso, sobre a nossa presença como corpo e olho que filma e como corpo e olho que é filmado, sobre nossa ocupação e fluência no espaço. Miguel pôs música latino-americana a tocar e todos começaram a andar dentro e a volta de um círculo imaginário, sem rumo exato, apenas deambulando pelo espaço, reconhecendo o volume da sua presença física, sem tropeçar no colega, compondo o ritmo do grupo. Caminhavam num compasso lento, normal e mais rápido, conforme as indicações da Luísa. Comecei eu com a câmera dentro do círculo, segurando-a na altura dos meus ombros, passeando o meu olhar através da óptica, encontrando-me com o olhar dos participantes. “Ianka!” Eu procuro Ianka e ela procura-me para que eu lhe passe a câmera. “André!” Ianka procura André, André procura Ianka, passa-se a câmera. “Carla!” André procura Carla, Carla procura André, Carla fica com a câmera. E assim sucessivamente, até todos terem filmado alguns segundos de movimentação, circulação e ritmo. Fomos assim, memorizando melhor os nomes de cada colega e começando a conhecer a forma, peso e olhar da câmera.

Fechamos o encontro com a conclusão da dinâmica do papel amassado: cada um foi buscar o seu papel amassado e abrimos, todos juntos os nossos papéis. Luísa perguntou,

“você acham que o papel vai voltar alguma vez ao que era antes?”. Alguém respondeu, “nem passando o papel a ferro!”, ao que a Luísa aproveita para rematar, “nunca mais seremos os mesmos, vamos nos permitir, confiemos uns nos outros”.

A partir do segundo encontro (consultar Anexo 2), todos os participantes filmaram rotativamente todos encontros da Oficina Popular, num exercício contínuo e partilhado de captação de imagem. Cada um pegava a câmera para filmar o decorrer da Oficina com o objetivo único de registá-la para criarmos um diário audiovisual informal do processo filmado por eles e editado semanalmente por mim. Os primeiros encontros deste diário audiovisual foram publicados na página do vimeo da Oficina Popular<sup>2</sup>. Pretendíamos com estes vídeos continuar a registar e divulgar o desenvolvimento da Oficina e, sobretudo, incentivar a consideração pela partilha de outro olhar sobre a presença individual e coletiva dos participantes em cada encontro. Eles começaram a ver-se e a ver o processo da Oficina pela internet, pelo *vimeo* e pelo *facebook*, e não apenas eles mesmos, mas também seus amigos e famílias começaram a reagir comentando partilhas de fotografias e vídeos. É relevante assinalar a importância dessa relação cibernética entre os oficineiros e os participantes: todos nos adicionamos no *facebook*, fizemos um “grupo secreto” aonde conversávamos sobre os anteriores e os próximos encontros, publicávamos as obras audiovisuais que íamos vendo, para actualizar aqueles que não puderam ir, e partilhávamos notícias sobre vídeo popular, cinema comunitário e educação audiovisual popular pela América Latina. Esta relação cibernética agilizou muito a circulação de informação sobre a Oficina e sobre outros assuntos, estimulando outros elos reactivados durante o encontro ao vivo, a cada sábado.

Durante o segundo encontro, após a exibição do vídeo-clip *Latinoamérica* (Calle 13, Porto Rico, 2010) e do longa-metragem ficcional *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, Brasil, 2001), os oficineiros propuseram a filmagem de Retratos Vivos dos participantes ao som da música de Gustavo Santaolalla, *De Usuahia a la Quiaca*, que compõe a banda sonora do longa-metragem projetado, especificamente durante os últimos minutos nos quais são representados vários retratos em movimento de pessoas, não-atores, que passaram pelo filme. Os jovens fizeram uma roda no centro do espaço de exibição do Cineclube Latino-americano, a câmera estabilizada pelo tripé foi colocada no meio do círculo, fixa num só plano. A música ia sonando, ao fundo, em repetição, enquanto os participantes rodavam seguindo o círculo de maneira que cada um tivesse o seu momento de enfrentamento e silêncio perante o olho da

---

<sup>2</sup> Disponíveis através do link: <https://vimeo.com/oficinapopular>.

câmera. Júnior foi comandando a câmera, com a minha companhia. Um jovem entrava no quadro da câmera e escolhia como queria ser retratado, em plano médio, aproximado, focado, meio focado ou desfocado, como quisesse. Poucos participantes escolheram planos específicos, mais preocupados em enfrentar o olho frio da câmera. Alguns jovens juntaram-se: Carla ia fugindo do exercício e Luísa deu-lhe a mão e convidou-a para partilhar o seu retrato; Isabel pegou em Melissa e trouxe-a para frente da câmera; eu e Júnior fechamos a roda de retratos vivos, dado que éramos nós que estivemos quase sempre atrás da câmera, deveríamos ser finalmente retratados. Foi como se todos os participantes tivessem feito parte do caminho de Ernesto e Alberto, contribuindo pela descoberta dessa América Latina guevariana, tomando posição identitária ao expressar-se em retrato junto com os participantes da Oficina Popular e com os não-atores retratados no filme.

Provando essa dinâmica entre as filmagens partilhadas durante a Oficina, minhas edições e os vídeos publicados no *vimeo* e ainda a agencialidade própria de cada um nas redes sociais, Rafael fez um *printscreen* do momento em que ele é retratado no vídeo e publicou o fotograma como sua *imagem de perfil* do *facebook*. Este ato de transposição do fotograma para sua imagem de apresentação no facebook deu conta da impressão de identidade entre ele mesmo, ou melhor, entre o modo como quer ser representado e como quer representar-se, e o seu retrato vivo criado na Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano.



Img. 6 Printscreen da página do perfil de Rafael no facebook, 7 de agosto de 2014.

No final desse encontro, depois de tirarmos dúvidas sobre a burocracia do reembolso do transporte e arrumarmos toda a maquinaria, fomos a Festa do Inti Raymmi, no recinto das feiras populares do Memorial da América Latina, ao lado do Cineclube Latino-americano. Enquanto subíamos a ponte que une os dois quarteirões do Memorial, reparei numa voz radiofónica que ao longe ia se despedindo da festa, e disse ao jovens, “gente, essa voz é do

Boris!”. Fomos descendo a rampa, nos aproximando da festa e a visão vai concordando com a impressão auditiva, era Boris o animador da festa, o chefe de cerimônia da Inti Raymmi de São Paulo<sup>3</sup>! Não filmámos essa festa, mas como será relatado mais adiante, filmámos a Festa da Bolívia no mesmo espaço e ainda a apresentação do grupo de dança paraguaia, Acuarela Paraguaya, na sua apresentação na Festa do Imigrante, no Museu da Imigração.

No ritmo da *PedagoDia*, indicada por Moira Toledo, osicineiros concordaram que antes de seguir as exibições das obras audiovisuais, deveríamos focar em dinâmicas de grupo que integrassem aqueles participante que foram chegando nas duas sessões anteriores, como os haitianos e colombianos. O encontro seguinte (consultar Anexo 3) foi, então, organizado a partir de um longo exercício que chamamos de Roda Viva, que incluía tanto a dinâmica de grupo como também a aproximação técnico-prática. A semelhança do histórico programa televisivo do TV Cultura, também denominado Roda Viva, os jovens dispuseram-se numa roda de entrevistadores, filmados por dois participantes e mais um a captar o som. Tanta a tarefa de entrevistadores e de entrevistados, como de diretores de imagem ou som eram funções circulantes, isto é, todos os jovens experimentaram todas as funções durante este exercício. Estabelecemos que cada entrevistado deveria responder apenas a três perguntas que, por sua vez, deveriam ser formuladas por três entrevistadores diferentes. Osicineiros foram entrevistados e entrevistadores, tal como os participantes. No início as perguntas eram sempre as mesmas: “como você se chama?”, “quantos anos você tem?”. Até que com o decorrer das entrevistas, as perguntas foram se complexificando. Por exemplo, Isabel perguntou ao Miguel, “e o que você acha do racismo?”, ao que ele respondeu longamente sobre a sua posição contra atitudes racistas e xenófobas. Assim, algumas entrevistas eram muito rápidas e outras bastante curtas. Parte dessas entrevistas compõe a primeira parte do ensaio audiovisual *Mirarnos* que será mais longamente considerado logo a frente.

Fechamos este terceiro encontro, fazendo uma dinâmica mais reflexiva para compreender melhor as matrizes ideológicas dos jovens a partir de quatro palavras-chave, juventude, imigração, américa latina e cinema. Cada jovem eicineiro deveria indicar uma palavra ou uma expressão que associasse mais diretamente a cada uma dessas palavras. Os jovens foram dispendo-se na mesa branca irregular, em forma de ponto de interrogação, do

---

<sup>3</sup> Inti Raymmi é um ritual feito anualmente pelas comunidades indígenas andinas em celebração ao Deus Sol e é considerado um dos eventos mais importantes da vida social andina. Em São Paulo, dada as grandes comunidades de peruanos e bolivianos, o Inti Raymmi realiza-se todos os anos no recinto do Memorial da América Latina e é tomado como um dia de união e convívio dos imigrantes peruanos, bolivianos e, em menor escala, chilenos e colombianos. A par do dia de cada país, esta é uma das maiores festividades da população andina residente na cidade.

espaço externo do Cineclube Latino-americano. Luíza colou uma cartolina branca na parede vidraçada, organizando em colunas conforme cada palavra-chave. Confirmando uma tendência já notada pelos oficineiros, as quatro bolivianas presentes nesse encontro, Milenka, Carla, Isabel e Melissa sentaram-se uma ao lado da outra. Os outros participantes foram disperçando-se pelo espaço.

Depois de Luíza explicar a nossa proposta, iniciamos o jogo das palavras-chave com a palavra “juventude”, a qual foram anexadas outras várias, como “puberdade”, “alegria”, “viver a vida”, “revolução”, “transformação”, “experiência”, “agora”, “aprender”, “nostalgia”, “dúvidas”, “tempo de loucuras” (Black associou juventude ao “temps de folies”), “energia”, “consciência”, “educação”, “sonhos”. Como durante toda essa dinâmica, Boris sempre explicou a escolha de suas palavras, por exemplo, relativamente a “juventude” ele escolheu “amistad” e argumentou: “porque é bom trocar ideias mas tudo isso começa pela amizade, a gente fica amigo, não amigo mesmo, mas pela Oficina a gente começa a interagir entre nós e já começam a sair ideias”. Como esperado, todas essas palavras costumam ser associadas à juventude e ao seu léxico mais próximo.

Contrariamente, a coluna de palavras associadas à palavra-chave “imigração” espantou os oficineiros, completa por expressões como “novos costumes”, “reflexão”, “desafio”, “transformação”, “coragem”, “direito”, “sonhos”, “fuga”, “desapego”, “cultura”, “amadurecimento”, “liberdade”, “igualdade”, “origem”. Sejam eles imigrantes ou não, todos os jovens propuseram palavras e expressões surpreendentes para complementar a composição lexical da “imigração”. Carla foi certa, nos entremeios da sua timidez costumeira, disse-o rápida e secamente: “preconceito”. Ao seu lado, Milenka pensou por instantes, “mudança”. Para comoção dos oficineiros e de parte dos participantes, Fabián apontou a palavra “direito”, como que referindo o direito de mobilidade. Perante a incompreensão de alguém, ele aproveita para argumentar: “eu acho que por mais governos, por mais políticas, eu acho que o mundo é de toda a gente, não é de um país, de uma fronteira, de uma guerra, mas sim é de toda a gente.”. Todos concordaram. A seguir, Boris, com seu jeito discursivo, disse “eu colocaria “cultura”, porque tem tudo a ver com a imigração. Porque a gente sai de um país que já tem diferentes culturas, já tem uma diversidade de tradições no nosso país. Agora quando a gente vai para outro país, é imigração e aí já é conhecendo outras culturas né...”. Marcos, por sua vez, diz que a palavra “imigração” lhe lembra logo as questões da legalização e da clandestinidade, por isso escolheu por preencher “ilegal/legal”. Claramente todos contribuíram para um panorama lexical a partir de suas experiências e percepções das

vivências dos outros, dos outros participantes, dos outros amigos e familiares, todos envolvidos em algum nível, mais direto ou indireto, como movimento migratórios.

A seguir, ao lançarem palavras simbolicamente relativas à América Latina, Fábian iniciou por dizer que escolheria “alegria”, “porque eu acho que nem na ásia, nem na europa, nem nos estados unidos, a gente fica tão feliz como na América Latina, apenas de todos os problemas da América Latina, aqui somos mais felizes do que lá aonde ficam sempre com as caras enrugadas”. Pouco depois, Márcia menciona a palavra “esquecimento”, “porque as identidades [latino-americanas] a gente não sente muito, eu acho, pelo menos no Brasil”. Logo, André disse que indicaria as palavras “integração” e “escolhas”, afinal, “o que é escolher o que é a América Latina? porque não América? porque não América do Sul? porque América Latina? a identidade que a gente tem é uma construção que a gente escolheu”. Entretanto, foram emergindo outras palavras como “diversidade”, “identidade”, “união”, “várias culturas/diversidade”, “obstáculo”, “descobrimento”. Para finalizar, Boris vai pensando em voz alta até decidir pela sua palavra: “América Latina ya dice todo, no? Son países de un continente que están unidos, todos los países tienen, son pueblos criollos, indígenas, todos unidos, no? Ya colocaran unión, ya me quitaran la palabra... Bueno, que más puedo decir? Yo solamente quería mostrar lo que es una parte de América Latina, que sería Tiwanaku, que hace parte de América Latina y está casi en el corazón de los que es América”. Este momento de trocas de palavras, que nos traria alguns índices simbólicos sobre a ideia de América Latina entre os jovens participantes, trouxe-nos principalmente a impressão de pluralidade de percepções sobre a região, ora por alguém que acredita que o Brasil está distanciado da possibilidade identitária latino-americana, ora por outro que crê que “América Latina ya dice todo”, que apenas a sua nomeação já carrega um profundo imaginário simbólico que se basta por si mesmo.

Finalmente, conversamos sobre as palavras que pudessem relacionar-se com a palavra-chave “cinema”. Entre as palavras “sensibilidade”, “comunicação”, “olhar”, Marcos diz que lembra-se assim imediatamente de um nome, de Alejandro Gonzalez Iñaritu, cineasta que o impactou várias vezes, que na sua obra “engloba essas situações de imigração, da América Latina”. Por sua vez, Fábian refere a palavra “imaginação”, dizendo que “a gente tem que imaginar para criar”. Milenka, provavelmente influenciada pela sua aproximação autodidata a cinematografia indiana, diz logo: “diversidade”. Rapidamente, Carla refere “montagem”, Isabel diz “envolvimento” e, por fim, Boris afirma que “cinema significa unión de vários tipos de ideas” e que portanto escolheria “união de ideias”.

No quarto encontro (consultar Anexo 4), após assistirmos o filme *La Jaula de Oro* e conversarmos sobre o mesmo, aproveitamos o lanche para propor aos participantes uma atividade rápida de mapeamento das deslocações de cada um.



Img. 7 Fotograma da captação audiovisual feita pelos participantes sobre a atividade do mapeamento dos participantes da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, São Paulo, 05 de julho de 2014.

Nesse dia, pela parceria que a Oficina fez com o grupo de dança Acuarela Paraguaya, um grupo de cerca de oito jovens paraguaios visitou-nos. Por isso, o mapa dá conta das deslocações não só dos participantes frequentes, bolivianos, brasileiros, colombianos e haitianos, mas também de movimentações entre o Paraguai e o Brasil, desenhados pelos novos participantes paraguaios.

Repare-se que por mais diferentes que sejam os motivos, as vias, os sujeitos de todas estas deslocações, cada traço desenhado refere-se de qualquer modo a um movimento percorrido por alguém. Assim, a composição sobreposta de todos os traços demonstram a variedade e a quantidade de experiências de deslocação presentes no grupo de participantes e oficinairos que levavam adiante a Oficina Popular. A alteridade graficamente disposta no mapa dos deslocamentos dos jovens e oficinairos coincide com o testemunho de alguns deles, como Milenka que diz: "chegando aqui eu conheci pessoas completamente diferentes, tinham colombianos que nunca na minha vida eu pensei que iria conhecer, tinha também haitianos que eu também nunca iria conhecer, tinha brasileiros...". Como também Marcos que relata o seguinte: "as pessoas que participam do grupo elas são pessoas que vêm de vários outros países e nada melhor do que essas pessoas que vivem nesses países e vivem nessas condições e têm parentes nessas condições para expor mesmo o que acontece. Eu posso até entender um

pouco lendo o contexto, mas eu não vou entender como aquela pessoa que realmente vivenciou e que faz parte do grupo e que trouxe isso nos seus relatos. Eu achei isso bem interessante na Oficina.". Como completa Juliana, que achou importante que a Oficina incentivasse a partilha de "uma perspectiva da Latinoamérica por nós mesmos, como pessoas mais do que como um conjunto de nações, como seres humanos que estamos habitando". Para que pudessemos sempre regressar a impressão simbólica e gráfica da tão forte alteridade do grupo de participantes eicineiros, este mapa preenchido esteve presente em todos os encontros seguintes, sempre colado numa parede, tal como as composições lexicais partilhadas das palavras-chave “juventude”, “imigração”, “América Latina” e “cinema”.

No mesmo encontro, ainda tivemos tempo de propor o exercício Minuto Viramundo (consultar Anexo 5), baseado no Minuto Lumière, idealizado por Alain Bergala e Nathalie Bourgeois, e no média-metragem *Viramundo*, de Gerardo Sarno (Brasil, 1965). Ao presenciar o VI Fórum da Rede Kino – Rede Latino-americana de Cinema, Educação e Audiovisual, em Ouro Preto, ao assistir as comunicação de Inês Teixeira (UFMG) e C  zar Migliorin (UFF) e ainda ao partilhar a leitura do material de apoio do projeto *Inventar com a Diferença – Cinema e Direitos Humanos* (Migliorin 2014), descobrimos o Minuto Lum  re. Para introduzir a inven  o e estabiliza  o deste exercício dentro do âmbito da Pedagogia do Cinema, vale referir a contextualiza  o escrita por Adriana Fresquet,

“Alain Bergala e Nathalie Bourgeois idealizaram os *Minutos Lum  re* como atividades pedagógicas da *Cin  math  que Française*. Trata-se de uma prática mágica que permite fazer uma experiência inaugural do cinema ao restaurar sua primeira vez com um exercício relativamente simples. Parafraseando Bergala, (2006, p.206), podemos afirmar que, quando alguém se encontra no que há de originário no ato cinematográfico, torna-se o primeiro cineasta, de Louis Lum  re até uma criança de hoje. Fazer um plano nos situa no cora  o do ato cinematográfico. No simples ato de captar um minuto está toda a potência do cinema e, no enquadramento, descobrimos um mundo que sempre nos surpreende (p.131).” (Fresquet 2013, 67-68)

Considerando que o ato cinematográfico inaugural, aquele que iniciou a infância do Cinema, foi dirigido pelos franceses Louis e Auguste Lum  re ao filmar a chegada de trem na esta  o de Ciotat, em França, em 1895, projetada pela primeira vez na cave do Boulevard des Capucines, em Paris, no mesmo ano, designaram o exercício de filmagem de um plano fixo durante um minuto de Minuto Lum  re. Como Fresquet continua explicando,



“o Minuto Lumière esconde um gesto democrático na sua prática. Ele permite ao autor, que vira criança ou primeiro cineasta, cada vez, poder filmar algo do que acontece no mundo, com uma margem de liberdade que se esconde entre as regras de deixar a câmera parada e filmar até 60 segundos. Cada um faz uma escolha para filmar um fragmento da realidade – que é também uma escolha ética e política –, mas também uma escolha que nos revela algo do que ele imagina dessa realidade” (Fresquet 2013, 88)

Por mais que tenhamos proposto exatamente esse mesmo exercício, os oficineiros decidiram modificar o seu nome para Minuto Lumière, em homenagem ao média-metragem documental *Viramundo*, realizado pelo brasileiro Gerardo Sarno, em 1965, onde os migrantes nordestinos eram protagonistas, onde seu movimento migratório é tomado como fundacional para as crescentes cidades do sudeste brasileiro. Num movimento de localização geográfica, cultural e política da imagem projetada, incitamos a comparação entre a primeira imagem cinematográfica dos Lumière e a cena inicial do filme brasileiro que capta um trem chegando a Estação do Brasil, no Rio de Janeiro, carregado de migrantes nordestinos. Ambas as sequências de fotogramas trazem-nos a deslocação, a chegada de gente, a multidão, o encontro. Propusemos, então, a apropriação do exercício idealizado em França, mudando-lhe simbolicamente o nome, seriam os “nossos” minutos: Minutos Viramundo.

Luísa organizou os participantes em três grupos heterogêneos, todos com raparigas e rapazes, com bolivianos e brasileiros, na tentativa de contrariar a tendência geral de agrupamento a partir de nacionalidades comuns. Os três grupos distribuíram-se pela extenso espaço ao ar livre do Memorial da América Latina e fizeram o exercício simultaneamente, cada um acompanhado por um oficineiro. Um dos grupos decidiu filmar a elevação da plataforma que encaminha os pedestres de um quarteirão ao outro do Memorial. Alguns responsabilizaram-se por segurar a câmera e filmar, outros por encenar a movimentação de pessoas pelo elevado. Black vai descendo a plataforma, enquanto André vai subindo, ambos distraídos pelos celulares e MP3 o que os faz trombarem um com o outro, cumprimentando-se. Outras meninas paraguaias também vão descendo o elevado e Carla vai subindo, incrementando o movimento da cena. Todo o grupo assumiu que o seu Minuto não precisaria ser totalmente documental e que poderia contar com algum nível ficcional. Outro grupo decidiu filmar um plano exatamente debaixo da mesma plataforma, seccionado por um poste que divide o plano em dois. Pessoas e carros passam, ouve-se a voz de Ianka e Júnior ao fundo comentando informalmente o plano. Por fim, um dos grupos escolheu por enquadrar uma cena de trabalho de dois homens que testavam as luzes de uma tenda de circo localizada

no mesmo quarteirão do Cineclube. Enquanto os dois trabalham, as bandeirinhas do circo esvoaçam com o vento, passa um casal e outro trabalhador. Respira-se nos três Minutos Viramundo, respiram-se minutos inteiros conforme o que sucede a frente da câmera, seja pela influência interventiva direta ou indireta dos jovens.

No início do quinto encontro, assistimos todos juntos os três Minutos Viramundo, conforme a sugestão metodológica de Fresquet, segundo a qual “a visualização coletiva dos minutos e a sua análise conjunta posterior permitem novamente experimentar a pedagogia da criação ao imaginar outras possibilidades autorais, vendo a produção própria e alheia.” (Fresquet 2013, 70). Um representante de cada grupo contou como decidiram pelo plano e como o filmaram, seguido da exibição do respectivo Minuto. Depois outros participantes e oficinairos faziam perguntas e davam sugestões e assim por diante. Por exemplo, no caso do plano filmado, dividido por um poste, alguns participantes disseram que apenas se aperceberam do desfoque e do quão tremido estava o plano quando o viram projetado. Surgiram sugestões como: tentar sempre apoiar a câmera em algum lugar fixo, num tripé ou numa estrutura improvisada, para que o plano não fique tão instável; escolher uma distância focal específica, isto é, escolher por focar o poste ou as pessoas e carros ao fundo; não falar desorganizadamente enquanto o plano está sendo filmado.

Após a exibição do filme *La Playa D.C.*, seguida de debate e de lanche, foi feito um exercício de som, dedicado à sensibilização da escuta, da identificação dos elementos de uma paisagem sonora e à captação de som conforme dois planos previamente indicados pelos oficinairos (consultar Anexo 6). O longa-metragem antes projetado já propunha uma consideração sonora e melódica especial, pela captação do som direto, mas sobretudo pela inserção de diferentes músicas que davam conta de um panorama rítmico que envolve dramaticamente o protagonista e o cenário. A partir daí, sugerimos que todos saíssem do Cineclube Latino-americano e se concentrassem ao pé das palmeiras logo a frente do Auditório Simón Bolívar. Miguel pediu que todos se dispusessem num círculo e fechassem os olhos. A seguir pediu-lhes que, ainda de olhos fechados, tentassem identificar ao menos cinco sons diferentes que estivessem no momento compondo a paisagem sonora local. Logo, abriram os olhos e começaram a identificar os mesmos elementos sonoros em ordem decrescente de intensidade e repetição: o ruído dos carros e autocarros nas avenidas a volta, a passagem do trem, um avião ou helicóptero que passou, o vento na folhagem das palmeiras e o piar de alguns passarinhos. Fernanda comentou rindo que ao fechar os olhos, passados

poucos segundos, pareceu-lhe tudo ensurdecador. Outros acharam curioso conseguirem selecionar assim cada som específico num panorama sonoro tão ruidoso.

A seguir, exibimos dois planos fixos diferentes que nós tínhamos filmado antes da Oficina Popular começar: um plano muito aproximado, de frente da escultura da cabeça de Simón Bolívar, que todos já tinham visto, dado que está muito próxima ao Cineclube; outro plano mais afastado, contrapicado, da folhagem de uma palmeira movimentada pelo vento. Pensávamos nós que a primeira imagem poderia remeter imediatamente a uma identidade histórica comum, graças à partilha da figura de Simón Bolívar como herói da liberação de parte do continente, da Venezuela à Bolívia, influenciando ainda o Uruguai, Chile e Argentina. A outra imagem poderia reportar-se ao imaginário tropical, turístico e exótico que identifica alguns países da região. Uma vez mais, os grupos foram distribuídos de maneira a terem várias nacionalidades em cada um (por mais que os dois haitianos estivessem no mesmo grupo). Propusemos que eles captassem vários sons diferentes que compusessem o som de cerca de um minuto da imagem que lhes foi dada. O grupo que trabalharia a partir da imagem de Simón Bolívar escolheu que o seu vídeo iria apresentar vários sons gradativamente sobrepostos. De início escutamos o som de carros e autocarros a passarem por perto, a este som são adicionadas as vozes de Black e Zaly a cantarem uma “música clássica”, segundo eles, que acabou por resultar na música “My heart will go on”, de Celine Dion a ser trauteada pelos dois. Conforme o relato de Miguel, oficineiro que estava a acompanhar este grupo, Javier teve que explicar ao resto do grupo quem era o personagem daquele busto gigantesco. Após a explicação histórica, Black e Zaly acharam que o mais adequado seria criar um fundo melódico que desse um tom épico ao vídeo. A partir dessa entrada tímida dos dois a cantarolar a música mais conhecida do filme *Titanic* (James Cameron, EUA, 1997), Javier inicia um discurso improvisado: "estoy como sólo, sozinho es como dicen acá? sólo pues... acá hace un frío de mierda, no tengo el uniforme no tengo el caballo, no tengo nada acá. así solito, casi desnudo, ni siquiera me dieron ojos. pucha, que voy a ver... lo que oigo? ruido, gente que está hablando, a veces ni entiendo lo que dicen, pero hablan. que hablaran? es difícil entender un idioma cuando vienen tres, cuatro personas por día. no entiendo nada, no se ni que hago acá, casi nadie me conoce, pucha... sí si sientan las montañas, no?". Para surpresa dos oficineiros, Javier parece criar um discurso em parte para a personagem de Bolívar, em parte como se fosse uma fala dele mesmo. O grupo que criou sons a partir da imagem da palmeira ao vento construiu uma sucessão de sons bastante mais provável: ouve-se sucessivamente uma respiração, a seguir o cair da água, folhas secas a

serem remexidas, assobios de pássaros, uma ciranda e, por fim, os ruídos dos carros. Para além do som da ciranda, como dispositivo imaginário que leva o espectador a pensar que há debaixo dessa palmeira um grupo de crianças a cantarem, a maioria dos sons não criavam uma narrativa para além daquela emitida pela imagem em movimento sugerida.

No encontro seguinte, após a projeção de *Bolívia* e do debate seguinte, propusemos um exercício de montagem, um exercício especificamente de sensibilização à sequenciação de imagens em movimento e suas potencialidades simbólicas, ideológicas e estéticas (consultar Anexo 7). Esta atividade sugeria que cada jovem da Oficina Popular escrevesse uma frase ou um conjunto de palavras-chave que lhe viesse a cabeça a partir dos temas debatidos nas sessões anteriores, genericamente, latinoamericanidade e deslocamento, especificamente, viagem, descoberta, imigração, refúgio, racismo, xenofobia. Depois da escrita das palavras-chave/frases, juntar-se-iam livremente em duplas ou trios sem se preocuparem com a combinação das frases ou palavras. A partir daí, deveriam conversar sobre como as duas frases ou palavras-chave poderiam unir-se de modo a criar uma pequena cena, um conjunto de apenas três planos, que desse conta da mensagem transposta no encontro desses textos. Propos-se assim um exercício que introduzisse o roteiro e a montagem fazendo prevalecer a ação coletiva sob a decisão individual. Por exemplo, no caso de Juliana e Rafael, eles juntaram as frases "la construcción de una mirada latinoamericana, vernos a nosotros mismos" e "o caminho se faz ao caminhar", respectivamente. Rafa parafraseava um verso do poema *Caminante no hay camino* escrito pelo poeta espanhol Antonio Machado. Pensaram juntos, então, no "caminho" pela "mirada latinoamericana", no ato de "caminhar" a procura de "vernos a nosotros mismos". Esquematizaram um pequeno roteiro com três planos rápidos: o primeiro plano, fixo, rente ao chão, aproximado e focado nos pés que caminham pelo asfalto, distanciando-se e tornando-se num movimento nebuloso; o segundo plano, fixo, na altura do peito, médio à distante, dando a conhecer a *Mão*, a grande escultura de Oscar Niemeyer localizada no centro da Praça Cívica, no Memorial da América Latina, e acompanhando o afastamento do personagem; o terceiro e último plano, mais aproximado, reproduz o olhar do jovem que olha de baixo para cima as veias vermelhas que figuram um mapa da América Latina, na palma da mão aberta. Na altura, resolveram que a sua micro-metragem teria alguma música de fundo que expressasse o que queriam dizer. Após alguns dias, decidiram que esta seria *La Segunda Independencia*, dos Inti Illimani

(Chile, 1973)<sup>4</sup>. Outros participantes propuseram diferentes conexões de frases e várias sequências de planos, resultando em diversas micro-metragens.

Nos encontros seguintes, para além de incentivarmos o início da esquematização dos roteiros dos dois curtas-metragens que seriam realizados coletivamente durante a última fase da Oficina Popular, também dedicamos duas sessões à saídas de campo. No dia 26 de julho os participantes acompanharam os jovens do grupo de dança da Acuarela Paraguaya até ao Museu da Imigração aonde iriam apresentar-se nas comemorações da Festa do Imigrante. Filmaram parte dos ensaios e da viagem de autocarro, a chegada e a apresentação da Acuarela. O objetivo não era fazer nem um curta, nem um micro-metragem, mas apenas sair do Memorial e explorar outros espaços e outros movimentos através dos mesmos instrumentos, da câmara de filme e do gravador de áudio.

A saída de campo não foi tão distanciada assim, pelo contrário, foi no próprio Memorial da América Latina, surpreendentemente transformado pela Festa da Bolívia, no dia 8 de agosto. Durante este encontro, organizamo-nos em dois grupos, cada um com uma câmara e um gravador de áudio. Um grupo esteve responsável pela captação de imagem e som num dos quarteirões do Memorial, aonde centenas de pessoas dispunham suas roupas de baile, trocavam-se e organizavam-se para entrar no grande desfile folclórico, pela plataforma elevada que conecta ao outro quarteirão. Eles ainda decidiram entrevistar alguns participantes dos grupos folclóricos que ainda estavam por entrar no desfile, fazendo surgir vários desafios próprios da captação de sons específicos em espaços muito ruidosos e da mediação de entrevistas a pessoas sobre um tema particular, desafios estes ainda inéditos para os jovens. Os outros filmavam a entrada dos grupos folclóricos e a reação do público, preocupando-se principalmente em captar movimentos de dança, os vestuários escultóricos, as cores e as expressões faciais dos dançarinos e músicos e ainda de seus espectadores. Por entrarmos imediatamente no trabalho de roteirização dos dois curtas-metragens, não chegamos a editar esse material filmado, nem fazer dele um vídeo da Oficina Popular.

Ainda assim, durante o desenvolvimento da Oficina Popular demo-nos que estas aproximações à festas como a Festa do Inti Raymmi, Festa do Imigrante e a Festa da Bolívia.

---

<sup>4</sup> Letra da música *La Segunda Independencia*, da autoria dos Inti Illimani: “Yo que soy americano, / no importa de qué país, / quiero que mi continente/ viva algún día feliz. / Que los países hermanos/ de Centroamérica y Sur/ borren las sombras del norte / a ramalazos de luz. / Si hay que callar / no callemos, / pongámonos a cantar. / Y si hay que pelear, / peleemos, / si es el modo de triunfar. / Por toda América soplan / vientos que no han de parar. / Hasta que entierren las sombras, / no hay orden de descansar. / Desde una punta a la otra, / del continente, qué bien, / el viento sopla sin pausas / y el hombre sigue el vaivén”.

Relembrando as palavras de Sidney da Silva:

É neste contexto marcado por contradições que práticas festivas passam a ser uma mediação importante no processo de reconstrução identitária dos imigrantes, abrindo, assim, um possível canal de diálogo com o país de adoção. Entretanto, vale notar que tais festividades não são recriadas de forma aleatória, mas são selecionadas no vasto universo cultural dos bolivianos, passando a ser diacríticas num contexto marcado, por preconceitos e discriminações. (Silva 2012, 26)

No caso de Milenka e Pedro, ambos bolivianos, ela imigrante na cidade de Barueri há mais de doze anos, e ele imigrante na cidade de São Paulo há menos de seis meses, foi muito evidente a importância da aproximação à estas festas e também do estímulo a visitas à Feira da Kantuta, num processo claro de reinvenção identitária perante o reconhecimento de seus semelhantes envolvidos num processo de apropriação da cidade e simultaneamente de resistência construtiva diante de tendências preconceituosas de parte da sociedade paulistana. Além disso, alguns dos participantes bolivianos deram-se conta da diversidade cultural da Bolívia nesses dias, por exemplo, Pedro negava que existissem afro-bolivianos até o dia da Festa da Bolívia, quando viu, espantado, o desfile dos Saya Afro, grupo de dança folclórica afro-boliviana, vinda de Los Yungas, zona baixa do Departamento de La Paz.

Em jeito de conclusão, vale referir que a Oficina Popular priorizou sempre processos de aprendizagem coletiva e partilha, reafirmando a tendência atual da Educação Popular Audiovisual no Brasil que, segundo a investigação de Moira Toledo, desenvolve “atividades sempre colaborativas, nunca individuais.” (Toledo 2010, 160). No entanto, após a conclusão da Oficina Popular, osicineiros sentiram que ainda assim a maioria dos participantes não haviam chegado a assumir atitudes de autonomia diante do fazer audiovisual e que talvez tivesse sido interessante contar com alguns momentos individuais, como sugere a Pedagogia do Cinema de Alain Bergala que “destaca a importância de a criação ocorrer individualmente em um primeiro momento para que o aluno possa vivenciar inteiramente a responsabilidade de um gesto de criação.” (Norton 2013, 118). Para melhor dar a entender suas considerações sobre o balanço entre a criação coletiva e individual, Maíra Norton ainda chega a citá-lo diretamente:

“é preciso a qualquer preço administrar os dois tempos: o da criação individual e o da criação em grupo. Cada um deve ter pelo menos uma vez a responsabilidade inteira e individual de um gesto de criação. É apenas num

segundo plano (...) que começamos a trabalhar em uma ou várias realizações em grupo, em que o aluno aprende a assumir sua responsabilidade parcial num trabalho de equipe” (Bergala 2008a, 207-8)” (Norton 2013, 118).

Por mais que cerca de metade dos participantes, geralmente os brasileiros e colombianos, tomassem a câmera e o gravador de áudio, posicionando-se explicitamente diante do grupo ao assumir tarefas específicas individuais, as dinâmicas de aproximação reflexiva e técnico-prática eram sempre coletivas, dando pouco espaço à expressão exclusivamente individual. Apenas no último exercício, aquele referente a sequenciação de três planos que dessem conta de alguma desenvoltura dramática, é que os oficinairos deram-se conta de como alguns participantes estavam ainda muito dependentes da estrutura do grupo, das vozes e atitudes daquela metade de jovens que sempre opinava, influenciada, agia, transformando e guiando todo o coletivo. Talvez, se desde o início, a Oficina Popular tivesse estimulado também a expressão individual, sempre assumindo sua envolvimento coletiva, estes participantes mais introspectivos tivessem aflorado de forma mais visível para todos e construtiva para todo o grupo.

#### 4.4. Fase IV: Realização audiovisual

A última fase da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano junto aos jovens participantes compreendeu, como previsto na formulação do projeto, a realização de dois curtas-metragens. Concordando com, Maíra Norton, “a etapa de produção prática completa a análise criativa resultando numa ampla experiência de criação. A *passagem ao ato* é fundamental para o aprendizado.” (Norton 2013, 118). A experiência de criação estende-se, assim, desde a recepção audiovisual e ao debate decorrente dela, aos pequenos exercícios de imagem, som e montagem, até à esquematização de dois roteiros, pré-produção, produção e realização de dois pequenos filmes.

Estes três eixos da Oficina Popular foram propostos aos participantes a partir de uma certa insistência na partilha, na horizontalidade e na prioridade do pensar e do fazer em coletivo. Assim, “todos se colocam no mesmo sentido: de frente à tela. Ao aprender a filmar, por exemplo, todos nos colocamos em torno da câmera. O grupo se dispõe “ao redor” da câmera, desconstruindo qualquer forma de hierarquia de ocupação de lugar de saber” (Fresquet 2013, 23) e partilhando impressões, ideias e posições, criando conjuntamente novas representações sobre o que veêm e o que produzem. Aliás, além do grupo dispor-se ao redor da câmera, o grupo dispõe-se, neste momento conclusivo da Oficina, a frente e atrás da câmera, como criadores e articuladores da imagem em movimento e ainda como personagens. Tal como no desenvolvimento de projetos de cinema comunitário, também aqui “esa participación se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión.” (Dagron 2014, 29). Para dar conta da importância dos processos de partilha, tão determinantes em toda essa última fase da Oficina, vale descrevê-los mais pormenorizadamente.

Osicineiros começaram por sugerir que fossem realizados dois vídeos e não apenas um, que pudessem assumir formatos híbridos ou formatos específicos como o documental, ficcional, ou também como o vídeo-clip, vídeo-arte ou vídeo-dança, como os jovens decidissem. Após quase dois meses de aproximação reflexiva, técnico-prática e, sobretudo, de aproximação relacional, os participantes começavam a compreender melhor a dinâmica coletiva estimulada pelos oficineiros. Dedicámos dois encontros para a escolha dos temas e formatos dos vídeos e ainda para um primeiro alinhamento de cenas de cada um.



Primeiramente, na tentativa de aquecer o debate sobre temáticas possíveis foi lançado um sorteio de perguntas sobre a vida, imigração, cidade e latinoamericanidade, que cada um deveria responder. Depois desse jogo, todos conversamos livremente sobre temas possíveis para os vídeos. Fernanda disse que gostaria que fizéssemos juntos um vídeo sobre os cães abandonados ou sobre os moradores de rua, argumentando que são situações muito tristes com as quais ela não consegue conviver bem na cidade. André concordou e contou alguns episódios que presenciou relacionados com o abandono e a miséria urbanas. Zaly sugeriu que fizéssemos um vídeo-clip a partir de uma música que ele e um amigo haitiano dele gravaram num estúdio de música na Galeria do Reggae (espaço concêntrico de várias comunidades imigrantes africanas, no centro da cidade). Rafael propôs que filmássemos a chegada de um imigrante a São Paulo. Fernanda volta a tomar a palavra para dizer que seria interessante realizar um vídeo sobre artesãos que vendessem seu artesanato na rua. Os oficineiros foram anotando os temas e logo fizeram um resumo daqueles que já foram nomeados. Marcos acrescentou à ideia de Rafael: esse imigrante poderia ir para uma “ocupação” (um prédio ocupado por algum movimento social pela habitação para todos), ao que Márcia complementa dizendo que teria vários contactos de uma ocupação na Bela Vista. Rafael retoma para completar a ideia de Fernanda, dizendo que conhece um artista uruguaio que pinta na zona de São Bento, também centro da cidade, e que poderíamos, então, focar-nos em artistas de rua que sejam imigrantes latino-americanos, mediando a ponte entre as temáticas da Oficina Popular. Marcos voltou a comentar, também ele têm o contato de um guitarrista boliviano que toca nas ruas do Pari e do Canindé. Após uma ronda de opiniões em que cada participante foi convidado a comentar sobre as várias ideias que já haviam surgido, lançar alguma nova ou completar a ideia de outro e, por fim, votar em duas possibilidades de eixo temático para os vídeos, chegamos a definir a sinopse básica de dois curtas-metragens. Um seria sobre a chegada de um jovem imigrante boliviano ao terminal rodoviário que no final do vídeo iria alojar-se numa ocupação e entrar no movimento político pela moradia popular. O outro seria sobre artistas latino-americanos que se expressassem nas ruas de São Paulo. Na conclusão do processo de edição, vieram a entitular-se *Cuando Llegaré* e *A Melhor Galeria do Mundo*, respectivamente.

O curta-metragem documental *A Melhor Galeria do Mundo* (consultar Anexo 8) traz o discurso e a expressão artística de um pintor uruguaio de São Bento, um performer peruano da Praça Ramos, um casal de músicos brasileiros da Avenida Paulista e um flautista e um guitarrista bolivianos do Pari e Canindé. Cada um apresenta sua expressão e fala sobre arte,

sobre a rua, sobre São Paulo. Quase todos os participantes conseguiriam ir à maioria das filmagens e entrevistas do curta-metragem documental, ainda assim, ficou claro que os jovens sentiram-se muito menos envolvidos com a sua produção e realização. Ao filmar aquilo que já acontecia normalmente na cidade, vários participantes assumiram um desafio prioritariamente técnico, aquele de filmar de certa maneira aqueles artistas e de editar a sua imagem de modo a encadear seus discursos e expressões, problematizando pouco as perspectivas políticas associadas à presença da arte na rua. Por mais que no processo de edição surgissem várias questões éticas muito empolgantes para a maioria, o processo de produção e filmagem foi levado de uma forma arrastada. Por exemplo, o primeiro contato com os artistas era feito pelos jovens que já os conheciam e nenhum outro participante chegava sequer a conversar com eles, nem a propor-se como entrevistadores. Enquanto era filmada a entrevista, para além do entrevistador e de quem dirigia o som e a imagem, poucos deles ouviam o entrevistado. Os únicos momentos de parcial conexão entre os participantes e os artistas eram aqueles em que filmava-se suas performances, em que os participantes tomavam a câmera e o gravador de áudio de forma rotativa. A realidade estava ali e por mais instigante que fosse ela, por mais que tenham sido eles mesmos a decidirem por captá-la, no momento de encontro, ela não parecia ser realmente envolvente. Ao contrário do que repetidamente aconteceu durante a filmagem do curta-metragem ficcional, quando todos os participantes presentes estavam sempre intensamente envolvidos, propondo enquadramentos, movimentos de câmera, incidências de luz e cores, expressões do personagem, pensando em maneiras de facilitar planos sequência, de filmar entre os carros, de esconder informações sógnicas para eles desnecessárias, de contextualizar o personagem e, tantas vezes, de ajudar o protagonista a sentir-se bem diante da câmera. Mesmo a recepção do curta-metragem documental concluído, depois de editado e finalizado, foi muito menos eufórica que a do curta-metragem ficcional, tanto pelos próprios participantes, como pela maioria de espectadores na estreia e nas exibições nas escolas e na Praça da Kantuta. Claramente, *Cuando Llegaré* incitou um processo mais transformador e impactante para os jovens do que *A Melhor Galeria do Mundo*. Ainda assim vale apontar alguns episódios vividos durante a experiência fílmica do curta documental que demonstram a importância dada não a autorepresentação de cada um, mas sim do grupo que desenvolve a Oficina Popular.

Diante da presença de jovens que falavam quatro línguas, dentre elas, português, castelhano, francês e crioulo, uma das questões mais frequentes durante a Oficina Popular foi não apenas a constante e complexa tradução cultural, mas também a tradução linguística

continua para que todos se entendessem. Alguns participantes, como Javier, Fabián, Pedro e Black não sabiam falar português, expressando-se apenas em castelhano e, o último, em francês ou crioulo. Outros participantes, bem como doisicineiros, Luísa e João Paulo, não entendiam nem castelhano, nem francês, sendo que apenas os jovens haitianos sabiam crioulo. Ainda assim surgiram sempre vias de tradução, principalmente, entre o castelhano e o português, as participantes bolivianas e os outros doisicineiros, eu e Miguel, tentávamos traduzir sempre que possível. Entre o francês e o castelhano, eu e André intercalávamos a tradução para maior envolvimento de Black. Todos estavam a par dos desafios linguísticos, por mais que deles surgisse mais curiosidade e risadas do que impaciência ou desdém. Nesse sentido, André propôs que apresentássemos a Oficina Popular na entrada dos curtas-metragens com a fala de diferentes participantes que falassem diversos idiomas. Após algum debate, decidiu-se que seria o curta-metragem documental que seria aberto com um plano fixo de uma das cenas e um letreiro que rolasse de baixo para cima com uma apresentação rápida da Oficina, assim transcrita: “Nou se yon gwoup jenn bolivyen, brezilyen, kolonbyen ak ayisyen. Hacemos parte de la Oficina Popular de Audiovisual Latinoamericano. Este é um dos curtas que realizamos coletivamente que fala sobre a arte de rua em São Paulo pela voz de artistas da América Latina.”. O texto foi escrito por Marcos, revisto por outros participantes e logo traduzido para crioulo e castelhano. Os participantes escolheram que o conteúdo do escrito e do dito fosse o mesmo, mas que a língua fosse diferente, ou seja, enquanto Rafles fala em português, com seu sotaque mineiro, o espectador lê em crioulo, enquanto Zaly fala em crioulo, o espectador lê em castelhano, e, por fim, enquanto Juliana fala em castelhano, o espectador lê em português. Assim, diziam eles, mostrávamos a diversidade linguística e, por consequência, cultural da Oficina Popular.

Neste primeiro plano, também nos damos conta de mais uma decisão tomada pelos participantes que mostra a vontade de representação coletiva do grupo de jovens da Oficina, que para além de assumirem e valorizarem sua diversidade linguística e cultural, também celebram em imagem sua apropriação técnica e estética do audiovisual. Vemos aqui Fernanda de costas a dirigir a câmera apontada para o artista uruguaio. Ou seja, vemos a imagem filmada por uma primeira câmera, aquela que filma o personagem em plena performance, e outra imagem mais ampla captada por uma segunda câmera, aquela que dá conta de um making-off, de uma declaração autoral explícita, da auto-representação em ação. Durante a filmagem de todos os artistas, excepto do flautista boliviano, foi possível a circulação dessa

segunda câmera que filmava os participantes e sua agencialidade. Parecia uma maneira de afirmar que este filme era da autoria deles, isto é, um modo de assinar a obra coletivamente.

Durante a realização de *A Melhor Galeria do Mundo* houve também dois momentos não evidentes no curta-metragem final, mas muito marcantes para o debate sobre as questões éticas próprias do fazer audiovisual. Ao invés do sucedido durante a edição de *Cuando Llegaré*, facilitada pela escrita antecipada de um roteiro mais detalhado e fechado à maiores improvisos, o processo de edição do curta-metragem documental foi bastante mais nodoso e desafiante. Ao partir de entrevistas e imagens observacionais das atuações de cada artista, a produção deste curta esteve disponível a possibilidade de surgirem comentários e atitudes inusitadas por parte dos personagens e ainda de aparecerem novos personagens. Ao revés de basear-se num guião minucioso, o documentário foi sustentado apenas pela ideia geral articulada por uma sequência de perguntas, criadas pelos participantes, que o entrevistador deveria fazer a cada artista. Assim, no encontro dedicado a edição deste curta, afloraram várias questões problemáticas, tais como a inclusão de uma nova personagem, uma artesã equatoriana, e a saída ou permanência de um plano que registava uma atitude específica do performer peruano.

No primeira caso, Fabián reparou que esta senhora equatoriana estava ao lado do artista uruguaio, enquanto alguns filmavam-no, outros poucos tentaram conversar com a artesã na tentativa de entrevistá-la e filmar o seu trabalho. A senhora entendia mas quase não falava castelhano, timidamente dizia que seu marido estava na esquina e que ele sim poderia responder a quaisquer perguntas nossas. Na sua terna dedicação, Fábian foi falando com a senhora sobre a Oficina e sobre nós, convencendo-a a ser entrevistada. Durante a rápida filmagem que fizemos dela, a artesã falou muito pouco, quase nada claramente compreensível. Perante o material bruto dessa entrevista, ficou evidente que comparativamente aos outros este era muitíssimo menor em termos de tempo e informação discursiva e visual. Alguns queria mantê-la, argumentando que havia apenas uma mulher no documentário e que a sua presença aumentaria a presença feminina. Outros queriam tirá-la alegando que se falássemos a sua língua ela com certeza teria muito mais a dar e que seria desrepeitoso colocá-la visto que ela consegue dizer tão pouco em castelhano. Após um longo e aceso debate no qual a maioria do grupo deu sua posição, decidiu-se que ela não seria incluída no curta-metragem documental.

No segundo caso, Luísa e Márcia deram-se conta de que numa das cenas observacionais em que o performer peruano encenava o personagem da Disney, Jack

Sparrow, surge uma mulher negra com o cabelo alisado que se aproxima dele para tirar uma foto. Sempre rude e desagradável, bem representando o seu personagem, o performer finge cuspir no cabelo da mulher e passar a mão na sua cabeça, como que alisando mais o seu cabelo ligeiramente frisado. Ela acha graça, sorri para a fotografia e dá-lhe uma moeda. Luísa problematizou a cena, dizendo que por mais que seja uma postura compreensível para um personagem como Jack Sparrow, não valeria a pena divulgarmos uma atitude que acentua o racismo e o preconceito com a mulher negra. Márcia concordou e também seguiu uma argumentação semelhante. Eu mesma entrei no debate de forma mais ativa e relembrei outra cena polêmica na qual o mesmo personagem finge dar um tiro na cabeça de um homem com fisionomia nipônica que se aproxima dele para tirar uma fotografia. Rafael disse que se Luíza e Márcia incomodavam-se com a cena da mulher negra, então deveríamos tirá-la. Pedro surgiu então para dizer que continuava sem entender o errado naquela atitude do personagem do peruano. O debate foi longo e tivemos que seguir para concluirmos o processo de edição. Todos decidiram, então, ir a votos: a maioria concordou que a cena da mulher negra deveria ser retirada e absteve-se em relação a cena do homem de aparência nipônica.

Ambas as decisões para dar continuidade a edição e para finalizar o curta-metragem documental foram tomadas após os primeiros debates mais vigorosos de toda a Oficina (outro debate intenso seria o ocorrido no último encontro, logo antes da estreia dos curtas-metragens). No primeiro todos os participantes deram sua opinião, no segundo chegamos a ir a votos. Prova-se, portanto, que apenas no final da Oficina, a partir de todo o percorrido, mas também diante do dispositivo do documentário, é que os participantes começaram a apropriar-se efetivamente do espaço de debate e a assumir posições políticas e éticas específicas diante de várias contradições.

Aproveita-se aqui para anotar que por mais partilhado que tenha sido este processo de edição do curta-metragem documental, esta foi a fase da realização audiovisual coletiva menos partilhada com os jovens. De acordo com o que escreve Clarice Alvarenga,

“apenas parte da tecnologia necessária para a realização dos vídeos foi repassada através da prática do vídeo comunitário. Processo mais complexo, do ponto de vista do manuseio dos equipamentos e mesmo da elaboração da linguagem que exige, a edição dos trabalhos permanece a cargo dos coordenadores do projeto. Isso certamente permite a eles um controle decisivo sobre a expressividade desse outro olhar, que os projetos tanto buscam.” (Alvarenga 2004, 31).

Exatamente pela complexidade técnica e tecnológica da montagem audiovisual, os cineastas escolheram por levar as cenas observacionais e as entrevistas em bruto, dispostas na linha do tempo do software de edição Adobe Premiere Pro. Após uma breve introdução para compreensão básica da disposição do programa, começamos a ver todos os trechos e conforme os comentários dos participantes, fomos anotando possíveis cortes. No encontro seguinte, já trouxemos um primeiro corte do curta-metragem que foi novamente discutido até transformar-se no filme final. No entanto, dada a previsão de estreia do curta, combinada com o Cineclube Latino-americano, a Secretaria da Cultura e, principalmente, com os participantes e suas famílias, tornou-se urgente dar andamento a edição e conclusão dos curtas-metragens. Ou seja, pela impossibilidade de estendermos mais a Oficina, a afinação do corte, a sucessão de imagens observacionais sobre as entrevistas, a sincronização do som e a correção de cor foram realizadas pelos cineastas, dando continuidade a inevitabilidade da nossa influência em todo o processo criativo da Oficina Popular.

Por sua vez, *Cuando Llegaré* (consultar Anexo 9.1 e 9.2) trouxe outros desafios: como o da coletivização extrema da realização fílmica; das referências de outras obras audiovisuais; da centralização do personagem boliviano como representação do imigrante que chega desamparado a São Paulo; a auto-representação individual, dado que os participantes bolivianos representaram-se a si mesmos e aos seus familiares e amigos; entre outros. O curta-metragem ficcional conta o primeiro dia de chegada de um jovem imigrante boliviano, a cidade de São Paulo. Pedro chega pela Estação Rodoviária da Barra Funda, como tantos milhares de imigrantes bolivianos, peruanos e paraguaios. Depois de lavar o rosto no banheiro público, enfrenta-se ao espelho, encarando esse Pedro que acaba de chegar em São Paulo, prestes a iniciar uma nova etapa de vida. Aproxima-se de uma cabine telefônica e tenta ligar para um contacto que tinha na cidade e para a família que deixou na Bolívia. Sem conseguir contactar com o tal “amigo” que o esperaria na Estação, Pedro segue vagueando pelo Elevado Presidente Costa e Silva (vulgo “minhocão”) e pela zona da Praça da República, buscando por um lugar aonde dormir a primeira noite, acabando por encontrar a Ocupação Marconi, aonde é acolhido por uma senhora boliviana que se solidariza com ele.

É preciso ressaltar a efetividade de um sentido coletivo expresso em todos os momentos de levantamento de ideias, esquematização do guião, pré-montagem, planeamento dos dias de filmagem, direção de câmara e som, montagem final. Em debates ocorridos durante dois encontros, foram-se estabelecendo os eixos principais do roteiro do curta-metragem ficcional. Os diálogos, por exemplo, foram todos escritos por dois a três

participantes, sempre adaptados pelo Pedro, protagonista do curta, e revistos por todo o grupo. Outro exemplo paradigmático para o forte sentido de criação coletiva que perpassou todo o *Cuando Llegaré* é a escrita do poema declamado no início e no final do curta. Inspirados pela fala encenada por Javier num exercício de som realizado durante a Oficina, Marcos lançou a idéia de iniciarmos e concluirmos o curta com essa fala.

Revista a possibilidade, todos decidiram em criar um novo texto poético que se adaptasse melhor a narrativa específica do filme. Carla e Isabel propuseram-se para iniciar a escrita de um poema que falasse sobre a sua experiência como imigrantes bolivianas em São Paulo. O poema acabou por ser escrito e reescrito por seis pessoas, primeiramente esboçado pela mãe de Isabel, versão revisada pela própria Isabel, por Milenka e pelo Miguel e logo novamente editada por Boris e Pedro. Cada um foi acrescentando palavras-chave relativas àquilo que sentiam falta, outros tentaram contribuir para dar mais melodia ao poema. Depois do curta-metragem estar editado, esperando apenas pela gravação áudio da declamação do poema, conseguiram concluí-lo, apresentando-o como se escuta no curta-metragem e também como vai transcrito abaixo:

“Extraño a mi tierra,  
las aguas, las montañas,  
las costumbres y alegrías  
de mi pueblo.

Extraño mi tierra  
desde el momento que salí de mi tierra.  
Hoy estoy aquí en São Paulo  
y ahora soy inmigrante.  
Pero nunca olvidaré  
las tradiciones de mi pueblo.

Vine desde muy lejos,  
dejando mi familia y amigos,  
atravesando fronteras,  
cargado de sueños y esperanzas,  
Pero no sé cuándo llegaré.”

A experiência de imigração na cidade de São Paulo transforma-se numa experiência de saudade e de distância, “de sueños y esperanzas” mas também de incertezas. Num momento em que o *eu* é agora imigrante, exógeno à sociedade paulistana, diferentemente do que era antes, pertencente a sociedade boliviana e residente na Bolívia, entre os *seus*. Ao “extrañar” a sua terra, a água, as montanhas, os costumes e alegrias de seu povo, o

protagonista, bem como todos aqueles que passaram pela escrita do poema, a mãe de Isabel, ela mesma, Milenka, Miguel, Pedro e Boris, transmitem através da poesia as suas experiências de alteridade. Alteridade esta que demarca um distanciamento cultural que, em contra-movimento com a proximidade geográfica e física, não os permite ainda sentir que realmente chegaram a São Paulo. Como se “chegar” dependesse de alguma compreensão maior sobre aonde e ao que se chega. Por mais que cheguem a São Paulo, local geograficamente identificável, ainda lhes falta para aproximarem-se e compreenderem culturalmente a sociedade paulistana e seus grupos tão variados.

Mirta, a senhora que acolhe Pedro, diz que em parte seu filho viveu quase o mesmo que o protagonista ao chegar mais cedo que o previsto na Rodoviária, não encontrando ninguém para esperá-lo – “naquela hora em que ele vai lavar o rosto no banheiro, eu imaginei o meu filho chegando”. O próprio Pedro vivenciou parte da situação narrada no curta-metragem ficcional, ao chegar a São Paulo, a imensa cidade desconhecida, por mais que tenha também sido acolhido pela mãe que já o esperava. De certo modo, Pedro interpretou-se a si mesmo e simultaneamente interpretou um personagem-tipo que caracteriza as impressões de chegada de parte da comunidade imigrante latino-americana em São Paulo. Nesse sentido, vale retornar a Rancière: “Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.” (Rancière 2010, 23). Aliás, Pedro, sua mãe, Blanca, e seu irmão vivem desde o início de 2015 na Ocupação Marconi, a mesma na qual filmamos, aonde também trabalha na oficina de costura gerenciada pelo Movimento de Moradia para Todos – MMPT. Exatamente como afirma Maíra Norton, “o cinema abria a possibilidade de representarmos a nós mesmos diante da câmera.” (Norton 2013, 17), ou talvez para além disso, abre a possibilidade de migração constante entre a representação do *outro*, do personagem, e de si mesmo, do *eu*, mais ou menos visível, numa renovada experiência estética que prova os ritmos e a flexibilidade da alteridade.

Vale dizer que Pedro foi indicado para ser protagonista do filme, para atuar como jovem imigrante boliviano recém-chegado a São Paulo, por Marcos e pela concordância unânime entre todos os participantes e oficinairos. Diante da argumentação de Marcos, que dizia que era “como se ele fosse uma pessoa que tivesse várias histórias para contar (...) que se ele pudesse contar todas as histórias do mundo inteiro com facilidade”, e da decisão de todos, o grupo assumiu-o como protagonista e paulatinamente também ele foi assumindo sua tarefa, enfrentando sua timidez e seus “temores”, como diz ele. Como protagonista do curta-metragem, algumas decisões eram sempre finalmente tomadas por ele. Por exemplo,



pediram-lhe que trouxesse uma música que ambientasse a cena por cima do Elevado Costa e Silva, ao que ele correspondeu trazendo o áudio de três músicas andinas que após todos ouvirem repetidamente e debateram a melodia e ritmo de cada uma compassados com as imagens filmadas, o grupo escolheu por uma delas. Outro exemplo evidente, tal como no caso do poema, depois de duplas de participantes escreverem os três únicos diálogos do filme – Pedro ao telefone, Pedro e atendente de um hotel, Pedro e Mirta antes de entrarem na Ocupação Marconi – Pedro sempre fez uma revisão escrita e logo improvisava a partir das mesmas linhas durante a filmagem. A sua presença e ação nesta última fase da Oficina, especificamente, na esquematização do guião e na realização de *Cuando Llegaré*, é tão determinante que Marcos chega a dizer que “o Pedro foi perfeito, ele actuou, ele deu ideias, ele fez tudo, ele praticamente fez o curta acontecer mesmo”.

Por mais que Pedro fosse um participante bastante decisivo durante todo o processo do curta-metragem ficcional, existia nele um forte sentido democrático perante o grupo. Em várias situações, ele deu conta de seus pareceres e, tal como a maioria do grupo, quando o todo não decidia pelo que ele gostaria, ele sempre aceitava calmamente. No entanto, a filmagem de uma das cenas deste curta desestabilizou e reafirmou este seu sentido democrático diante das relações entre os outros participantes e oficineiros. Após o protagonista percorrer a Rodoviária, entra numa casa de banho para lavar o rosto depois da longa viagem. Os participantes queriam construir a cena tendo como referência os primeiros planos do vídeo-clip *Latinoamérica*, nos quais várias pessoas intercaladas molham o rosto e veêm-se refletidos no espelho. Fomos até a casa de banho do Memorial da América Latina e os jovens lá tentaram pensar em vários enquadramentos diferentes. Pela disposição da casa de banho, não era possível filmar a expressão do Pedro a olhar-se pelo espelho, decidiu-se, então, que ele iria olhar diretamente para a câmara como se estivesse a olhar para o espelho. A câmara dirigida por Milenka e pela assistência de Rafael foi colocada bastante próxima ao rosto de Pedro, acentuando sua timidez, como ele depois viria a reconhecer, “una camera frente a mi es mi miedo, mi mayor miedo”. Graças a um “prejuicio que me han medido desde niño”, Pedro sentiu-se profundamente desconfortável diante da câmara, rodeado por todos os participantes ansiosos pela sua prestação dramática como protagonista do curta coletivo. Milenka explicou-lhe porque queriam um plano tão próximo, ele voltava a perguntar se seria realmente necessário filmá-lo, e num tom simpático, Milenka ia conversando com ele em castelhano, acompanhada pelo portunhol esforçado de Rafael. Pedro foi compreendendo a importância que tinha para o grupo que o seu olhar fosse filmado de frente pela câmara, de

como esse plano iria aproximar o personagem do espectador, de como iria criar uma envolvimento afetiva que viria a influenciar seu acompanhamento até ao fim do curta. Enfim, como disse ele mesmo para o grupo e depois na entrevista que vai incluída no ensaio audiovisual *Mirarnos*, “lo acepte por mi grupo (...) ya era un proyecto para todo un grupo y no sólo para mi”. Pedro diz que se fosse por ele não faria, mas que na altura sentiu que deveria fazê-lo pelo grupo, por respeito diante da vontade da maioria.

Tanto a cena na casa de banho vem complementar o curta-metragem pela lembrança da sucessão de alguns planos do vídeo-clip *Latinoamérica*, visto no primeiro encontro, como também a inserção do poema é uma lembrança do improvisado poético de Javier durante o exercício de som e a cena em que Pedro observa ao longe o gigantesco busto de Simón Bolívar é também uma referência ao mesmo exercício. Assim tal como também no vídeo popular em geral, também nos curtas da Oficina Popular “percebe-se isso na mistura de referências cinematográficas vindas de contextos diferentes dentro de um mesmo filme, como dissemos anteriormente, a mistura também de jeitos de filmar e de jeitos de montar, que muitas vezes é sobreposta dentro de uma mesma realização.” (Alvarenga 2004, 194). Outro exemplo da relação entre as referências audiovisuais recebidas no início da Oficina Popular e a construção narrativa e cinematográfica deste curta-metragem, é evidente pela comparação entre a cena do telefone público de *Cuando Llegaré* e da ligação feita por Freddy á família no filme *Bolívia*. Foi André que sugeriu que fizéssemos uma cena semelhante àquela na qual Freddy liga para a sua família dizendo que estava tudo sob controle e afinal ele não tinha sequer aonde dormir, tal como Pedro, que conversa rapidamente com a irmã alegando que está bem e encaminhado em São Paulo, não tendo ainda aonde pernoite a primeira noite. Extendendo essa referencialidade específica, vale afirmar que *Cuando llegaré* tornou-se também numa resposta de sobrevivência e esperança ao filme *Bolívia*. Ao invés de concluir o filme matando simbolicamente o imigrante, o curta conclui-se no início da envolvimento de Pedro num movimento de ocupação urbana, num movimento de resistência política, de luta pelos direitos humanos e pelos direitos de moradia previstos na Constituição brasileira. Ao contrário de Freddy, morto pela xenofobia normalizada, Pedro sobrevive e resiste.

Nesse sentido, é interessante continuar a relembrar as palavras de Clarisse Alvarenga ao sistematizar histórica e politicamente o vídeo popular no Brasil, dizia ela que “com isso pretendemos propor que o vídeo comunitário não tenha como finalidade gerar um tipo único de representação de qualquer comunidade pré-existente – isso em geral é feito para forjar a afirmação de uma identidade apaziguadora.” (Alvarenga 2004, 32). O curta-

metragem parte da chegada de um jovem boliviano a Rodoviária da Barra Funda, percorrendo o caminho de tantos outros jovens chegados nas mesmas condições, também provavelmente impactados pelo caos urbano paulistano, pelo prédios altos, pela disformidade urbanística, pelas multidões. *Cuando Llegaré* parte, assim, de uma representação bastante frequente do imigrante boliviano, paraguaio, haitiano que chega a grande São Paulo, ainda desconectados das dinâmicas sociais, culturais e laborais próprias da cidade. Contudo, após a longa deambulação solitária do protagonista, Pedro descobre a Ocupação Marconi e ao abordar uma das suas moradoras, encontra lugar aonde dormir nessa primeira noite. Este movimento final de entrada num espaço de luta pela moradia é decisivo para transformar esse personagem antes linear, para um personagem que transgride a suposta inevitabilidade de dormir ao relento, superando também o estereótipo passivo e invisível do imigrante, tornando-o agente de mudança social e política na cidade.

Tanto a interferência transformadora da maioria dos participantes em ambos os curtas, a presença e discurso desafiante de alguns entrevistados no curta documental, como a ação determinante de Pedro como protagonista e articulador de quase todas as decisões tomadas para o curta ficcional, a múltipla referencialidade a várias obras audiovisuais e exercícios da Oficina e também a influência inevitável dosicineiros, demonstram o quanto a realização dos dois curtas-metragens foi híbrida, foi uma “realização polifônica” (Alvarenga 2004, 36). Tal como na Oficina Popular, “en el cine comunitario, a diferencia del cine de expresión artística donde predomina la figura del director, la producción obedece a una lógica colectiva” (Dagron 2014, 52). Lógica coletiva esta mediada e articulada por um grupo que “no caso do vídeo comunitário (...) podemos considerar que não se trata de uma comunidade única e preexistente a ser retratada, mas, parafraseando Jean Rouch, de algo como uma “comunidade do filme”. Ou seja, um grupo que se cria – e se recria – em torno da realização do filme.” (Alvarenga 2004, 32). No entanto, ainda seguindo pela referência a Jean Rouch, antes mencionado pela indicação metodológica da Antropologia partilhada, parece que a “comunidade do filme” é aquela representada na obra fílmica e aquela que partilha parcialmente o lançamento de ideias e a decisão de eixos narrativos e estéticos. Contudo, no caso específico de Jean Rouch, por mais que certos momentos da realização fílmica fossem partilhados, a sua autoria não era exatamente partilhada, e era sim, na maioria das vezes, assinada pelo próprio Rouch. Conforme as considerações de Henley,

“In addition to sharing various material benefits with his companions and subjects, Rouch was also prepared to share the authorship of his films -

though only to a certain degree. (...) But for all that Rouch was prepared to acknowledge the contributions of his companions and protagonists, there remains a clear authorial *écriture* running through all Rouch's major films and there is certainly no mistake, as Marc Piault has put it, about who was the ultimate author. Rouch may have conceded to his principal companions a major role in fashioning the films that they made together, a gesture that was unprecedented in ethnographic filmmaking. But in the last analysis it was he who initiated the films, it was he who shaped them in the edit suite (albeit in "harsh dialogue" with his editors), and it was he who distributed them afterward, usually traveling round the world with them to modulate their impact on the eventual audiences." (Henley 2009, 330)

Também é certo que nos créditos de alguns filmes era referenciada a produção de DALAROU, nome composto pelas primeiras sílabas de Damouré, Lam e Rouch, e noutros era mencionada a sigla DALAROUTA, isto é, a produção partilhada entre Damouré, Lam, Rouch e Tallou. Ainda assim, "for, whatever the tri- or quadricephalous name in the credits might have been intended to imply, this acknowledgment of the companions' contribution was invariably preceded by another intertitle stating simply - "Un film de Jean Rouch."." (Henley 2009, 330-1). Esta relação fílmica resultava bastante proporcional à relação factual estabelecida durante a realização destes filmes, como descrevia Henley, nas quais era efetivamente Rouch quem realizava cada obra. Na lembrança destas experiências de Rouch e da tensa questão da autoria, os oficineiros e a Oficina Popular como projeto formulado e realizado tomaram o conceito de "realização polifônica", de Clarice Alvarenga, que facilitava a articulação criativa entre os participantes e eles próprios, entre os oficineiros e referenciais audiovisuais diretas e indiretas.

No entanto, é certa a influência dos oficineiros na realização de cada curta e também, por extensão, na recepção de cada obra audiovisual e na prática de cada exercício. Sobre isso, Maíra Norton partilha uma reflexão bastante coincidente:

"se deixarmos o aluno criar livremente, poderemos levá-lo ao desconhecimento da técnica, das potencialidades do aparelho e da diversidade da linguagem, o que seria um problema. Podemos estar confundindo liberdade de criação com mera reprodução, e, nesse sentido, não há autonomia do aluno e sim desconhecimento. Acabamos desperdiçando uma oportunidade de mostrar, na prática, os efeitos estéticos e narrativos de certas escolhas. Mas, se fizermos uma intervenção excessiva, o filme deixa de ser do

aluno e passa a ser nosso. Talvez o produto fique mais bem-acabado, porém com isso prejudicamos o processo de autonomia criativa do aluno; o olhar passa a ser o do professor, e toda a potência pedagógica do cinema de recriar o mundo se perde.” (Norton 2013, 13-14)

É certo que deixar o jovem criar livremente é também dar-lhe espaço para que dele surja a procura pela técnica, pela potencialidade dos instrumentos e das linguagens, tal como também é seguro que dessa liberdade não surgiria propriamente alguma “reprodução”, mas pelo menos resultaria em algo não ensaiado pelo oficineiro, mas que certamente teria seu interesse criativo, estético e relacional. Seguimos, durante a Oficina, acreditando também que de um conjunto de intervenções excessivas não derivaria uma produção oprimida, nem um produto “nosso”, afinal estávamos ali para partilhar processos criativos e sugerir obras e caminhos a serem recebidos, debatidos e recriados. Assim, por mais que não concordemos com essa polaridade assim extrema entre nenhuma ou total influência dos oficineiros, concordou-se sim com a importância em considerar estes extremos como hipóteses e de nessa consideração gerir o balanço entre uma menor ou maior influência, conforme cada momento.

Deste modo, entre influências ideológicas e estéticas mais ou menos incidentes, vindas de vários sujeitos e locais distintos, entre todos desenvolveu-se um processo criativo que resultou em duas obras audiovisuais que exploram ora a linguagem documental, ora a ficcional, sempre reinventando e resimbolizando a deslocação. Seja a deslocação como característica diferenciadora dos artistas que vêm de diferentes lugares, encontram-se nas ruas de São Paulo, seja a deslocação explícita do jovem imigrante boliviano que chega a mesma cidade e que vai deambulando por ela até encontrar a ocupação. Aliás, como deslocação prevê locação, lugar, ponto de partida, note-se também que estes percursos criativos levaram a que vários participantes assumissem e comunicassem diversas perspectivas políticas. Ao intitular o curta documental de *A Melhor Galeria do Mundo*, o grupo afirma em uníssono que a rua é o melhor espaço de exibição e partilha de expressões artísticas, declarando, assim, uma postura política clara diante de um tema problematizado por opiniões públicas tão diferentes. Também em *Cuando Llegaré*, ao encaminhar-se o protagonista para o Movimento de Moradia para Todos, o grupo proclama positivamente a existência de organizações populares de resistência, assumindo uma posição política perante o problema do direito à habitação na cidade de São Paulo. Tal como a câmera levou-os a posicionarem seus olhos e a compreender as escolhas implícitas neste ato de posicionamento do instrumento e de si mesmo, alguns deles foram posicionando-se diante da sociedade.

Finalmente, é relevante também notar que tanto na seleção das ideias preponderantes, como na condução dos eixos narrativos e argumentativos dos curtas-metragens, é evidente que comparativamente aos imaginários identitários latino-americanos, foram sim as identidades migrantes aquelas mais dinamizadas, problematizadas e desestabilizadas nesta fase.



#### 4.5. Fase V: Divulgação dos curtas-metragens

A estreia dos curtas-metragens *A Melhor Galeria do Mundo* e *Cuando Llegaré* foi feita logo após o último encontro da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, no sábado, dia 4 de outubro de 2014, pelas 19h, no Cineclube Latino-americano. Antes da apresentação dos curtas-metragens, contamos com a performance do grupo de dança Acuarela Paraguaya, com os quais já tínhamos marcado parceria quando seus integrantes visitaram um dos nossos encontros e ainda quando o grupo de jovens da Oficina foi filmá-los na Festa do Imigrante, no Museu da Imigração. A estreia foi divulgada pela internet, pela páginas de facebook da Oficina Popular, já com mais de mil seguidores, da Acuarela Paraguaya, do Bolívia Cultural, do Guia Latino, do Cineclube Latino-americano, da Coordenação de Políticas para Migrantes, da Prefeitura de São Paulo, entre outros portais de informação. Para surpresa de todos os participantes e oficineiros, todos os assentos do espaço interno do Cineclube ficaram rapidamente ocupados, algumas cadeiras foram trazidas para complementar aqueles que ainda estavam em pé e mesmo assim várias pessoas tiveram que sentar-se no chão para acompanhar o evento.

Os oficineiros ficaram ainda mais surpresos quando deram-se conta de que não conheciam a grande maioria dos espectadores e que de todas as famílias dos participantes, apenas as mães da Márcia e do Pedro estiveram presentes. Alguns amigos de Márcia, Rafael, Fernanda e ainda um grande grupo de amigos de Ianka, também firmaram presença. Contudo, para os oficineiros e talvez também para alguns participantes, a ausência dos familiares e amigos de quase todos os jovens foi muito impactante. Cerca de metade dos participantes não trouxeram ninguém para ver a estreia dos curtas-metragens. Cheguei a perguntar a alguns deles pelos seus conhecidos que estivessem no evento e, timidamente, foram dizendo que os pais tiveram algum inconveniente, que os amigos moram longe, entre outros motivos que afastariam-nos da estreia. Contrariamente ao que imaginaríamos, dada a falta de tantas pessoas diretamente relacionadas com os participantes, era explícita a excitação de todos os jovens. Rafles e Alessandro pediram pelas câmeras e responsabilizaram-se pelo registo fotográficos e audiovisual do evento. Pelo cariz festivo da estreia, não houve ritmo para partilha crítica de opiniões entre os novos espectadores e o grupo da Oficina Popular, ainda assim, soaram entre os vários conhecidos e desconhecidos que comentaram rapidamente sobre os curtas palavras positivas e celebrativas.



Como previsto no projeto escrito e enviado para avaliação do Programa VAI, porém com mais de um mês de atraso, foi desenvolvida a sua última fase dedicada a divulgação dos curtas-metragens, a devolução dos produtos finais da Oficina para as escolas e para outros espaços que receberam osicineiros durante o mês de maio. Visitar novamente estes lugares, apresentar-lhes os dois curtas-metragens e ainda promover algum debate sobre eles deu conta de que, tal como escreve Ricardo Mendonça, “o audiovisual comunitário criava um novo jeito de alimentar os fluxos comunicativos por meio dos quais uma sociedade se narra, reflete sobre si mesma e se reinventa.” (Mendonça 2010, 24). Por mais que o grupo da Oficina Popular forme uma “comunidade de interesse”, como dito anteriormente, pelas suas várias conexões com os imaginários identitários latino-americano e migrante, esse mesmo grupo faz parte de uma comunidade mais numerosa, presente nestas escolas e bairros, como nas Escolas Estaduais Frei Paulo Luig, no Pari, a E.E. Padre Anchieta, no Brás, e a E.E. Orestes Guimarães, no Canindé. A produção audiovisual feita por eles traz questões sociais, políticas e culturais próximas àquelas vividas diariamente nestes espaços, desestabilizando-as e recentralizando-as pelo debate. Os espectadores, tanto nas escolas, como em outros espaços, referiram-se mais insistentemente ao *Cuando Llegaré*, relacionando-a com temas gerais como a violência, estereótipos, xenofobia, escravidão e dignidade.

Algumas dessas questões foram surpreendentemente repetidas em Escolas diferentes como, por exemplo, a ausência de cenas de violência física contra o protagonista. Vários estudantes, em diferentes salas e escolas, comentaram que o filme era “de mentira”, “pouco real”, que “não tem nada a ver com a realidade que eles vivem”. Estudantes brasileiros e alguns com fisionomia andina alegavam que seria “impossível um boliviano chegar em São Paulo e não ser logo roubado, espancado ou sei lá...”. Ecoava insistentemente a relação dos bolivianos com a agressão física, eles sempre como vítima de ato violento cometido por um brasileiro. Perguntávamos pelo motivo que os levava a fazer essa relação e todos prontamente respondiam que todo o boliviano passa por isso. Parecia ser uma obviedade que o curta-metragem ignorou. A ausência de uma cena violenta em cerca de dez minutos de curta-metragem com um protagonista boliviano parecia ser tão surpreendente para esses estudantes que, de certo modo, contaminava todo o resto do vídeo, taxado depreciativamente de “irreal”.

Geralmente, os estudantes pareciam estar cientes da existência de casos de trabalho análogo à escravidão com indivíduos bolivianos em São Paulo. Quando surgia esta menção, ora servia para vitimizar o boliviano, ora para culpá-los pela sua ingenuidade ao entrarem nessas situações ou porque muitos sabiam que algumas vezes a gerência do trabalho forçado

era feita também por bolivianos, isto é, bolivianos que escravizam outros bolivianos. Por vezes, surgiram comentários de jovens brasileiros que, diante dessas tendências vitimizantes ou culpabilizantes do imigrante boliviano, colocavam em causa a sua permanência em São Paulo, tal como uma menina perguntou, “eles vêm para aqui, passam super mal, porque eles não vão para a terra deles?”, e outro rapaz, noutra escola, repetiu, “se eles vem para sofrer, porque eles não ficam lá?”.

Nestas exposições nas escolas, normalmente, quase todos osicineiros estavam presentes, além dos participantes que eram estudantes da escola visitada e do professores responsável por cada turma. Os participantes apresentavam a Oficina Popular e os curtas-metragens. Depois de cada projeção, diante da timidez dos jovens diante de seus colegas de escola, osicineiros, com o apoio dos professores, incitavam o debate. Por vezes, a companhia do professor claramente instabilizava a turma, muitos deles conversavam durante a exibição dos curtas, desrespeitando o momento de silêncio e atenção para visionamento dos vídeos, alguns chegavam a concordar e incentivar discursos de vitimização, culpabilização e incompreensão do outro, imigrante boliviano. Noutras vezes, professores agradeciam o retorno da Oficina Popular, de seus participantes eicineiros, e comentavam sobre a importância de trazer obras destas que dialoguem sobre questões problemáticas para os estudantes, para os mesmos professores, para a escola e para o bairro. Aproveitou-se a oportunidade para deixar exemplares dos curtas-metragens nas três escolas e para convidar toda a comunidade escolar a apropriar-se deles e utilizá-los sempre que quiserem em sala de aula, em eventos, em quaisquer ocasiões que considerem a exibição viável.

Mesmo que metade ou a maioria das turmas tivessem traços fisionômicos notoriamente andinos, isto é, seriam bolivianos ou peruanos, ou filhos de bolivianos e peruanos, raramente algum deles lançava algum comentário. Continuavam assumindo a mesma postura que vimos antes, na primeira visita às escolas, cabeças baixas, olhos no chão, quase sempre mais silenciosos que o resto da turma. Apenas uma vez, de entre as várias exposições e centenas de espectadores, um rapaz de aparência andina, a olhar para baixo, disse-nos numa voz quase inaudível, “você ficam mostrando essas coisas dos bolivianos e depois as pessoas ficam pensando que só acontece isso com boliviano”. Por mais que o *Cuando Llegaré* represente um jovem boliviano que soluciona sua primeira noite em São Paulo ao pernoitar numa ocupação, situação incomum entre os imigrantes recém-chegados (costumam meter-se nos movimentos de luta pela moradia após alguns meses de estadia na cidade) que desestabiliza o estereótipo mais repetitivo que denomina o boliviano como vítima

passiva e ignorante, este rapaz demonstrou explicitamente que aquela representação não lhe bastava, nem a ele, nem aos bolivianos em geral. Os oficinairos informaram-lhe que o guião deste curta foi feito entre jovens bolivianos e brasileiros e que coletivamente todos tinham decidido por este eixo narrativo. Ainda assim, mesmo indicando que a autoria dessa representação é partilhada e também é boliviana, o rapaz continuou reticente diante do curta-metragem.

Além das várias exposições realizadas dentro do espaço escolar, por iniciativa de Milenka, os curtas foram também projetados após uma aula de português, dada no âmbito do projeto Si Yo Puedo, coordenado por Veronica Yujra e sustentada pela ação voluntária de vários professores de línguas e interessados. Numa pequena sala, entre as duas casas de banho públicas da Praça da Kantuta, num domingo de feira, foram exibidos os dois curtas, seguidos de debate entre os estudantes de português, todos bolivianos, os professores e outros voluntários, também maioritariamente bolivianos. Uma vez mais, o curta-metragem ficcional foi o mais comentado, celebrado e criticado. O professor, também imigrante boliviano há vários anos residente no Brasil, tomou a palavra para agradecer pela exibição dos curtas, elogiou-os longamente, focando-se principalmente no *Cuando Llegaré*, em como retrata uma realidade vivida por muitos bolivianos que chegam à cidade e em como ele mesmo como espectador surpreender-se que essa narrativa já tão conhecida fosse transformada, nas últimas cenas, em resistência. Uma voluntária brasileira também comentou sobre esta reviravolta inesperada do final do curta-metragem e de como isso pode criar uma nova representação do imigrante boliviano como resistente e não como vítima, culpado ou ignorante. Levantou-se então um estudante, de cerca de quarenta anos, boliviano, que em castelhano disse ter-se decepcionado com o fim do curta, alegando que a invasão da propriedade de outras pessoas é ilegal e que a cumplicidade com esses movimentos sociais demonstraria a falta de dignidade do imigrante boliviano. Ainda expôs sua situação migratória, dizendo que trabalharia as horas que fossem necessárias para comprar uma casa própria ao invés de trabalhar menos e ocupar a casa de outras pessoas. O professor tentou contextualizar a luta dos movimentos pela moradia na cidade de São Paulo, referindo a especulação imobiliária e a exploração laboral como motivos maiores para a ocupação de prédios abandonados. Um dos oficinairos aproveitou para mencionar também a Constituição federal brasileira que salvaguarda o direito à habitação digna e que, portanto, esses movimentos sociais estariam lutando da sua maneira, pelas suas vias, pelo cumprimento da legislação. O curta-metragem *Cuando Llegaré* levou, neste momento, à reconsideração de conceitos tão largos como o de dignidade, propriedade,

legalidade, direito, moradia, e talvez também à desestabilização dos mesmos. Assim, o curta foi reapropriado e tomado como dispositivo para a articulação de informações e ideias.

Reafirmando Canclini, “más que reproducir la realidad le interesa imaginar los actos que la superen” (Canclini 1977, 51), e nesta superação, assumir também a reinvenção da mesma obra a cada encontro e reencontro com novos olhares, intelectos e agencialidades.



## 5. ENSAIO AUDIOVISUAL: *Mirarnos*

Junto à este corpo escrito de valor etnográfico e reflexivo presentifica-se o ensaio audiovisual *Mirarnos*, também dedicado ao processo criativo desenvolvido durante a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano e às várias impressões sobre os temários da latinoamericanidade e da deslocação. Por mais que ambas as obras se relacionem pela mesma autoria, pela semelhança temática e pela proximidade de seus objetivos, é certo que a obra escrita complementa a audiovisual e vice-versa. O texto dedica-se a relatar mais longamente o projeto, contextualizando-o, apontando suas influências diretas e indiretas, relatando-o, encontro por encontro, exercício por exercício, debate por debate, curta por curta. O ensaio audiovisual traz a visualidade do processo, estende-se na representação dos integrantes da Oficina Popular por eles mesmos, incitados e captados pelos outros jovens e pelos oficineiros, na consideração dialética da relação de alguns deles com diferentes deslocações, espaços e identidades. *Mirarnos* traz um olhar de dentro da Oficina, que sendo partilhado na sua captação e discurso, resulta individual pela sua edição univocal. Todos filmaram, debateram e falaram, a partir desse todo e da minha perspectiva sobre esse todo, editei e através da obra editada também sigo inventando, representando e transmitindo um discurso próprio sobre o sucedido e seus afluentes, que por sua vez, seguirá sendo reinventado, ressignificado e representado. Aliás, como os efeitos da Oficina seguem ativos e reativos no decorrer da escrita deste texto, também o ensaio audiovisual segue vivo conforme a maturidade do relato, as consequências do projeto e os novos espectadores. Daí chamar-se ensaio e não filme, visto que é uma obra assumidamente inventiva e fluída, que complementa e é complementada por um ensaio escrito, que continuará discursando por outras vozes, num gerúndio necessário e libertador. Afinal, nem a escrita, nem a visualidade acabam no ponto final, nem nos créditos.

No seu ritmo crescentemente afetuosos, *Mirarnos* vai-se estruturando em várias partes, na apresentação de vários jovens durante exercícios feitos na Oficina Popular, numa consideração biográfica mais extensa sobre alguns integrantes, entre eles, Milenka, Pedro, Zaly, Juliana, Marcos e Rafael, num debate entre diferentes impressões sobre a América Latina, sobre a Oficina, os longa-metragens exibidos na sua primeira fase e, por fim, sobre o curta-metragem *Cuando Llegaré*. Antes de mais, o ensaio audiovisual começa com a mesma música que deu também início à Oficina Popular, *Sonido Amazónico*, do conjunto peruano Los Mirlos. Enquanto os jovens cumpriam a dinâmica dos balões de ar, ouviam esta música,

seguida por várias outras latino-americanas atuais. Os balões coloridos são lançados ao ar, brevemente flutuantes, logo em queda pela força da gravidade. Como se cada um dos jovens fosse um dos balões, uma dessas impressões de ser, de ar, de movimento que mistura-se entre outros até que cada um já não encontra exatamente o seu, vai lançando o do outro e talvez o seu próprio. O plano vai-se fechando até ver-se apenas cada vez menos balões a flutuar no ponto mais alto que a gravidade permitia. Como uma metáfora da impressão que fica após quase meio ano a intervir, a acompanhar, a observar pessoas diferentes, dispostas numa “comunidade de interesse”. Ficam muitas reflexões que se cruzam, expressões discursivas e fisionómicas ressonantes, a comoção da partilha, ficam, sobretudo, impressões antropológicas, algumas inevitavelmente afetivas e ideológicas, que consolidam-se numa obra escrita e noutra audiovisual e que nessa sistematização, nessas conexões e reinvenções, a impressão convence-se e cristaliza-se por instantes. Relembrando a mesma frase de Roy Wagner, “um conjunto de impressões é recriado como um conjunto de significados” (Wagner 2012, 60). Aqueles balões de ar foram fixados em imagem como se fossem as várias partículas impressionantes de cada agente e de cada instante que constituem uma percepção mais ou menos sistematizada de todo um processo.

O encadear de planos leva à uma primeira percepção fugaz do entrelaçar de pés calçados e rostos tímidos que deambulam pelo espaço. Segue-se para um dos exercícios ainda do primeiro encontro, já descrito, no qual os jovens juntam-se em duplas e apresentam-se um ao outro. Boris e Fernanda apresentam-se mutuamente, demonstrando o desencontro entre participantes, ela não se lembrava do que ele lhe havia contado, ele tampouco, um e o outro completam informações omitidas. O retrato que o recém-conhecido faz do outro não é suficiente, é necessário complementá-lo para dar-se a conhecer. Ou seja, a representação de si mesmo pelo outro não basta, urge a auto-representação. Maria Clara apresenta Rafael que mais a frente irá alongar-se sobre vários temas da latinoamericanidade ao curta-metragem ficcional. Segue-se conhecendo mais integrantes da Oficina Popular através do registo do exercício da roda vida. Marcos apresenta-se ao responder as perguntas dos outros jovens, enquanto vê-se Fábian ao fundo a filmá-lo. Entretanto, Black, traduzido por André, Carla, o próprio Fábian e Isabel apresentam-se intercaladamente, dando conta da complexidade identitária de cada um. Isabel é filha de mãe boliviana evangélica, no entanto, ela identifica-se como roqueira e skatista. Carla é boliviana e saiu ainda criança de lá, não gosta daqui, nem se lembra da Bolívia, mas acha que, ainda assim, se sente mais de lá, mais pertencente ao que ela já não se recorda. Black, por sua vez, ama o Brasil "como todos os haitianos" e é DJ,

disposto a entreter qualquer pessoa, qualquer que seja sua nacionalidade. Fabián, por fim, percorreu de boleia vários países de Bogotá até São Paulo e hoje mora no abrigo da Pastoral do Imigrante. Em poucas palavras e escassos minutos, estes quatro jovens demonstram quão largo e denso o seu imaginário identitário poderá ser, fazendo-nos questionar o interesse por uma identidade transregional específica como a latino-americana ou por uma pluralidade de identidades tranregionais mais flexíveis e extensas.

Nesta primeira parte do ensaio audiovisual, acompanham-se imagens filmadas sempre de dentro do espaço de exibição do Cineclube Latino-americano, todo envolvido em paredes, chão e teto pretos. Imagens estas que sendo captadas pelos integrantes durante os primeiros encontros, mostram pela instabilidade da câmera, pelo teste de foco durante a gravação, a inexperiência de quem filma e capta som provavelmente pela primeira vez (ao menos com este tipo de aparato técnico). Para acentuar este início da aproximação ao audiovisual, escolhi por não fazer nenhuma correção de cor nestas primeiras cenas de *Mirarnos*. Tal como se seguirão os planos sobrepostos à fala de alguns participantes, também estes afirmam a observação partilhada de uma ação resultante da intervenção dos oficinairos, formuladores e mediadores do projeto.

De seguida, outros jovens aparecem em planos fixos, mais iluminados, filmados apenas por mim, no espaço exterior do Cineclube Latino-americano. Surgem Juliana e Milenka, comentando seus dilemas linguísticos e logo apresentando-se para a câmera ou para alguém que as verá através do enquadramento filmico. Pedro e Jeanckean, que chamamos de Zaly (conforme seu pedido), também toma a palavra para apresentar-se. Enquanto Milenka e Pedro vão contando mais longamente sobre seus deslocamentos e suas experiências de alteridade, vê-se alguns excertos do registo do mapeamento dos percursos feitos pelos participantes pela América Latina, dando conta de vários outros deslocamentos sobrepostos, interconectados na Oficina Popular.

Pedro, sempre com uma camisa da equipa de futebol portuguesa, madrilenha ou barcelonesa, numa homenagem performática contínua ao seu ídolo Cristiano Ronaldo, descreve resumidamente sua ida para Santiago do Chile, seu retorno para La Paz e ainda sua chegada em São Paulo. Fala sobre a sua profunda revolta diante da obrigação familiar de vir para o Brasil, e diz que lá em La Paz, ele "ya habia construído una sociedad, un mundo", um todo que o estabilizava como jovem em maturação. Chegar a São Paulo, experimentar tamanha alteridade é como "nacer otra vez". Também Milenka dá conta de sua inquietação ao saber que teria que novamente acompanhar os pais, desta vez, para Barueri, cidade



próxima à São Paulo, afinal, como ela conta "para mi yo tenía todo, yo tenía comida, yo tenía una casa, yo tenía amigos, iba a la escuela, sólo que para mis padres, creo que eso no era suficiente para nosotros... es para tener una casa o un auto... obvio que para mí eso no es necesario". Milenka fala-nos mais diretamente sobre as contraditoriedades dessa “melhor qualidade de vida” que muitos imigrantes procuram ao deslocar-se. Ou seja, ela dá conta de que “melhor qualidade de vida” não é uma expressão universal, de valor igual em todas as regiões do mundo, e que numa mesma família, existem diferentes perspectivas sobre o tema. Hoje em dia, em conversa não captada para o ensaio audiovisual, Milenka afirma que nunca voltará a estabilizar-se em nenhum lugar, que seguirá buscando outras culturas, outras vivências, provavelmente pela Índia, Indonésia, Japão, inaugurando outros trajetos, sob outras percepções sobre uma “melhor qualidade de vida” para ela mesma. Continuando a confirmar diferentes pontos de partida, caminhos, chegadas, acolhidas e reformulações identitárias advindas da deslocação, Juliana e Zaly também partilham seus percursos, complementados pelas considerações de Marcos sobre seus desafios identitários.

A alteridade vai afirmando-se não apenas pela variedade de deslocações mas também pela diversidade e transformações de percepções sobre a América Latina, como entidade identitária ou “coisa” desconhecida. A partir do registo de mais um exercício realizado durante a Oficina Popular, aquele das palavras-chave, fala-se da latinoamericanidade. Primeiramente, parte-se da condição do imaginário identitário latino-americano sempre como invenção engendrado por inúmeros agentes, e logo do discurso latinoamericanista de Juliana e Rafael que já tinham ideias mais explícitas sobre a região e seus paradigmas identitários. Segue-se, então, por aqueles que partem de suas vivências específicas, como Marcos que parte do seu bairro, Pedro e Milenka que partem das suas regiões, Bolívia, Peru e Brasil, para designar uma região maior na qual na verdade nunca haviam pensando antes. No entanto, todos concordam que a Oficina Popular, as obras audiovisuais que exibiu, os debates que estimulou e principalmente por ter estabelecido um espaço relacional entre pessoas vindas de países diferentes do continente, levaram a aproximação e reformulação de outras ideias sobre a América Latina e sobre esses vastos imaginários identitários latino-americanos. Ao ponto, de Pedro aperceber-se que “todos somos iguales, no? todos somos iguales, no hay distinción sea la nacionalidad que sea, no debería haber prejuicios entre nosotros, ni miedos, ni temores”. O tema do preconceito e racismo sofrido por tantos imigrantes hispano-americanos e caribenhos em São Paulo e em outras cidades, como Santiago e Buenos Aires, foi, então, desestabilizado. Afinal, fazendo

parte de uma mesma grande região e compartilhando eixos históricos, políticos, estéticos e culturais semelhantes, torna-se talvez mais viável a desestruturação dessa normalidade conflituosa.

Depois de ter acompanhado excertos do registo de vários exercícios da Oficina Popular, partilhado entre os integrantes e oficinairos, o ensaio audiovisual trata de mostrar as outras duas fases do projeto. Para não alongar-se demasiado, *Mirarnos* ateu-se apenas a exibição dos filmes e realização do *Cuando Llegaré*, ao invés de também incluir a projeção do curta-metragem e do vídeo-clip e ainda *A Melhor Galeria do Mundo*. Ao focar-se nos comentários destes participantes sobre estes longas e o curta-metragem ficcional foi possível estender-se sobre as expectativas e reflexões de cada um sobre estas obras, adentrando-se mais prolongadamente na partilha da criação audiovisual, na relação de Pedro com o personagem protagonista, comentada também por Marcos, no relato sobre a cena da casa de banho e sobre o poema que fecha o curta. A extensão destes momentos reflexivos entre os jovens, vizibilizada através do ensaio audiovisual, particulariza cada situação dessas, dando-lhe uma vivacidade que a descrição escrita não abarca, uma densidade tridimensional e relacional mais complexa e pormenorizada que a visualidade transmite com tanta potência.

*Mirarnos* é, assim, um ensaio audiovisual documental, pela sua prioridade pelo registo partilhado e pelas entrevistas, e altamente discursivo, pela sua insistência numa montagem ritmada pelo discurso de cada integrante, apenas mediada por planos observacionais advindos dos tais registos antes realizados por eles e pelos oficinairos. Assim, o ensaio audiovisual é predominantemente baseado na articulação de palavras, de discursos que ora contrariam-se, ora colocam-se de acordo, ora aproximam-se pela semelhança dos relatos e opiniões, ora distanciam-se pela diferença das vivências e posições. Elegeu-se a predominância do plano fixo, da entrevista, da palavra, em detrimento de ensaio observacional, visto que também a invenção identitária migrante e latino-americana baseiam-se sobretudo em discursos orais e escritos, em experiências e vontade ideológicas articuladas em palavras e imagens.

Enfim, vale também referir que o título *Mirarnos* é inspirado no exercício de montagem realizado por Juliana e Rafael (anexo 7) a partir das suas duas frases: "la construcción de una mirada latinoamericana, vernos a nosotros mismos" e "o caminho se faz ao caminhar", e ainda na última fala dela mesma, na qual diz: "a medida que cada um de nós se apropria da sua imagem aí você vai gerando uma identidade. E para mim identidade não é ter todos a mesma coisa, se não é todo o contrário, é cada quem se afirmar como indivíduo,

como comunidade, como povo (...) e acho que através da imagem a gente pode construir uma nova Latinoamérica que eu não sei como vai ser e acho que vai demorar muitos anos". Diante desta posição política diante das confluências inventivas e representativas das identidades latino-americanas, Juliana constrói um discurso ideológico e estético que partilho. Essas últimas palavras acabam por ser também partilhadas, como todo o processo criativo, e concluem o ensaio audiovisual como que com uma assinatura minha, dela e de outros integrantes da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano.

Vemos, então, finalmente, o exercício do retrato vivo (também acessível no anexo 2), no qual torna-se imagem a declaração antropológica e política que reafirma que todos somos agentes da reinvenção identitária, seja ela localizada na América Latina ou multilocalizada nos tantos trajetos compartilhados de cada um. Fecha-se, comigo e Júnior a sermos retratados e a distanciarmo-nos pela conclusão do exercício, pelo fim mesmo da Oficina.

## 6. CONCLUSÃO

Através deste projeto de tese, da intervenção e observação contínua das várias fases da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, da partilha do seu registo audiovisual e da edição do mesmo, da sistematização e escrita de seu contexto, suas influências, sua formulação e desenvolvimento, tentei refletir sobre a transformação de pertenças identitárias através de processos criativos. Assim, a partir de um estudo de caso específico, localizado na cidade de São Paulo, no ano de 2014, ativado e mediado por diversos agentes, entre eles, jovens brasileiros, bolivianos, colombianos e haitianos, todos eles deslocados e deslocantes, e também por várias obras audiovisuais, exercícios e dinâmicas de grupo, vou tecendo minhas considerações antropológicas sobre processos de (re)invenção identitária, especificamente, daqueles envolvidos com as identidades latino-americanas e migrantes pulsantes numa grande metrópole da região.

De partida, arca-se com um conjunto de premissas conceptuais que foram afinando a consideração pelo campo e suas imediações históricas, sociais, políticas e culturais. Parti do pressuposto de que a *latinoamericanidade*, bem como qualquer imaginário identitário é construída contínua e difusamente por ímpetus criativos que reinventam a convenção de pertença, identidade, cultura, multiplicando-as em incontáveis pertenças, identidades e culturas que se misturam e complexificam. Estes ímpetus são acionados por agentes diretos e indiretos, pelas relações entre sujeitos, ideias, imagens, sobretudo, pela deslocação, encontro e confronto destes elementos vivos. Ao serem articulados pela migração de pessoas, discursos e símbolos, os imaginários identitários migrantes surgem como interessante ponto de partida para mapear diferentes imaginários identitários latino-americanos.

Simultaneamente, assumem-se os saberes e práticas da Antropologia visual, interventiva e partilhada como maiores eixos metodológicos e ainda a Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano como estudo de caso. Ao surgir de uma intervenção político-cultural de cariz ideológico latino-americanista impulsionada por mim e por mais três pessoas e ainda pelo apoio institucional e financeiro da Prefeitura de São Paulo, do Memorial da América Latina e do Cineclube Latino-americano, a Oficina Popular caracterizou-se, por um lado, pela determinação do audiovisual como dispositivo para a partilha de vivências, de ideias e processos criativos. Por outro lado, o projeto diferenciou-se de outros pelo seu enfoque nos temários da *latinoamericanidade* e da deslocação, procurando aproximar-se da

realidade quotidiana dos jovens integrantes e semeando contributos para a reflexão sobre esses imaginários culturais.

A partir deste recorte metodológico, temático e objetivo, o seguimento da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano demonstrou de forma localizada e circunscrita que, em primeiro lugar, a educação audiovisual popular influi grandemente no incentivo e na realização de obras que conformam várias experiências de alteridade e diferentes níveis de representação de si mesmo, do outro e de todos. Sempre mediado pelo *eu*, pelos outros integrantes e oficineiros e ainda pela conexão com diversas obras audiovisuais, o processo criativo tornou-se crescentemente partilhado, efetivamente coletivo, promovendo a intervenção de todos num grande ato de criação. Assim, a Oficina Popular determinou-se amplamente pelos paradigmas da educação popular, de base freiriana, que toma a invenção, a transformação e a mediação como ações fundamentais para a comunicação e maturação conjunta, provando através dos testemunhos dos jovens integrantes, do seu processo e produtos, a fertilidade desse caminho. Contudo, dá conta também da dificuldade em desafiar os padrões normalizados da escola oficial, suas práticas de univocalidade, autoridade, competição e repetição.

A Oficina Popular apontou que também o audiovisual presta-se efetivamente à reflexão intensificada e à materilização da auto-representação, à revisão e visibilização de si mesmo e do outro mais ou menos mediada por todos. Colocam-se ao redor, a frente e atrás da câmara, pensam, criam e protagonizam as suas próprias imagens. Vêem-se a cada cena, no enquadramento proposto por um e complementado pelo outro, vêem-se no olhar de Pedro, mediado por Marcos e por todos os que ali estavam a controlar a captação de som e imagem, ouvem-se na sua voz ao declamar o poema feito por tantos deles, sabem-se ali presentes por cada segundo visto, pela autoria partilhada. O audiovisual serviu ainda como meio de representação de outras “comunidades de interesse”, como as imigrantes hispano-americanas e caribenhas na cidade de São Paulo e em outras cidades pelo mundo, como àquelas dos artistas de rua, e, principalmente, serviu como dispositivo de deslocação e ressignificação continuada de seus retratos e de suas outras representações.

Pela insistência dos discursos de quase todos os integrantes, em parte documentado no ensaio audiovisual *Mirarnos*, uma das características mais impactantes da Oficina Popular para eles foi a aproximação relacional, o encontro com jovens tão diferentes, que julgavam nunca vir a ter oportunidade de conhecer. Milenka surpreendeu-se ao conhecer Fabián, Juliana adorou ter conhecido um pouco mais do Haiti para além do sismo de 2010 através de

Zaly e Black, André aproximou-se da realidade política colombiana através de Javier e assim em diante. Claramente, a aglomeração de jovens tão diferentes, com percursos geográficos, pertencas culturais e desafios afetivos tão variados, num mesmo espaço, num mesmo projeto, produziu novas experiências de alteridade, promovendo a revisão de si mesmo através do *outro* que antes distante, era agora próximo, quase que mesclando-se com o *nós*.

Nesta evidência constante da criatividade implícita à transculturação assumida e estimulada, também manifestou-se a primazia dos imaginários identitários migrantes em detrimento daqueles latino-americanos. Tanto nos debates após a exibição de obras audiovisuais como também durante os exercícios e realização dos curtas-metragens, prevaleceu sempre a articulação de vivências e ideias sobre a alteridade e sobre diferentes deslocções, não especificamente pela região latino-americana. Por mais que alguns integrantes tenham dito que após a Oficina querem viajar por outros países da América Latina, é certo que a pertença identitária à *latinoamericanidade* evidenciava-se sempre na confluência com outros imaginários políticos específicos, como aqueles emergentes das conjunturas lexicais relativas à integração dos povos latino-americanos e à luta popular contra o imperialismo económico, político e cultural.

Redimensionando o prisma, distanciando-me do estudo de caso específico, vale ainda sugerir que a invenção latino-americana já se dava, dá-se e dar-se-á continuamente na deslocção, no encontro e confronto de alteridades, sejam elas acionadas pela viagem, migração, exílio, refúgio, pela circulação virtual de imagens e discursos, quaisquer que sejam os movimentos percorridos, por quem ou pelo que seja.

Fecho este largo relato reflexivo na certeza de que haveria ainda muito a dizer e de que haverá muito ainda a inventar perante esta experiência e suas semelhantes, diante de novas colocações dos imaginários identitários migrantes e latino-americanos.



## 7. BIBLIOGRAFIA

Abreu, James. 2010. “Cultura e Política: O caso do Programa VAI em São Paulo – 2004-2008” Dissertação de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Alvarenga, Clarisse M.C.D. 2004. “Vídeo e Experimentação Social: um estudo sobre vídeo comunitário no Brasil” Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.

Andrade, Oswald de. 1929. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*: 3-7.

Ávila, Carlos F. D. 2007. “O Brasil diante da dinâmica migratória intra-regional vigente na América Latina e Caribe: Tendências, perspectivas e oportunidades em uma nova era” *Revista Brasileira de Política Internacional*: 118-128.

Baeninger, Rosana. 2012. “O Brasil na rota das migrações latino-americanas” In *Imigração Boliviana no Brasil*, editado por BAENINGER, Rosana, 9-18. Campinas: NEPO – Universidade Estadual de Campinas.

Bergala, Alain. 2012. “Alteridade” In *Abecedário de cinema com Alain Bergala* editado por FRESQUET, A.M. e NANCHERY, C.. Rio de Janeiro: LECAP, DVD, cor, 36’.

Canclini, Néstor Garcia. 1977. *Arte Popular y Sociedad en América Latina*. México: Ed. Grijalbo.

\_\_\_\_\_. 1997. *Imaginários Urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos .

\_\_\_\_\_. 2008. *Leitores, espectadores e internautas*, Iluminuras, São Paulo.

*Censo Demográfico 2010 – Resultados gerais da amostra*. 2010. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, Rio de Janeiro.

Chauí, Marilena. 2006. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

Dagron, Alfonso Gumucio. 2014. “Aproximación al cine comunitario” In *Cine Comunitário en América Latina y el Caribe*, editado por Dagron, Alfonso Gumucio, 17-74. Bogotá: FES Comunicación.



Flores, Alberto Vivar. 1991. *Antropologia da Libertação Latino-americana*. São Paulo: Edições Paulinas.

Freire, Paulo. 1987. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Fresquet, Adriana M. 2013. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica.

Hall, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Harvey, David. 1992. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola.

Henley, Paul. 2009. *The adventure of the real : Jean Rouch and the craft of ethnographic*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hikiji, Rose Satiko. 1998. “Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo” In *Cadernos de Campo*: 91-113.

Llosa, Mario Vargas. 2009. *Sueño y realidad de América Latina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Migliorin, Cezar (ed.). 2014. *Inventar com a Diferença – Cinema e Direitos Humanos*. Niterói: Editora da UFF.

Mendonça, Ricardo F. 2010. “Alguns argumentos em prol do audiovisual comunitário” In *Audiovisual comunitário e educação – Histórias, processos e produtos*, editado por Mendonça, Ricardo e Leonel, Juliana, 23-43. Belo Horizonte: Autêntica.

Nóbrega, Ricardo, 2008, “Migraciones y modernidad brasileña: italianos, nordestinos y bolivianos en San Pablo” In *Las migraciones en América Latina*, editado por Novick, Susana, 113-130. Buenos Aires: Catálogos.

Norton, Maíra. 2013. *Cinema Oficina – técnica e criatividade no ensino do audiovisual*. Niterói: Editora da UFF.

O’Gorman, Edmundo. 1992. *A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*. São Paulo: Editora UNESP.

Ortiz, Fernando. 1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Pensamiento cubano – Editorial de Ciencias Sociales.

Pardo, María Fabíola. 2008. “La Inmigración y el devenir de las sociedades multiculturales: perspectivas políticas y teóricas” In *Las migraciones en América Latina*, editado por Novick, Susana, 153-172. Buenos Aires: Catálogos.

Rouch, Jean. 1995. “The Camera and Man” In *Principles of Visual Anthropologie*, editado por Hockings, Paul, 79-98. Berlim: Mouton de Gruyter.

Rouch, Jean e Hockings, Paul. 1995. “Resolution on Visual Anthropologie” In *Principles of Visual Anthropologie*, editado por Hockings, Paul, 533-534. Berlim: Mouton de Gruyter.

Sanjinés, Jorge e Grupo Ukamau. 1980. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Silva, Sidney da. 2012. “Bolivianos em São Paulo. Dinâmica cultural e processos identitários” In *Imigração Boliviana no Brasil*, editado por BAENINGER, Rosana, 9-18. Campinas: NEPO – Universidade Estadual de Campinas.

Santoro, Luiz Fernando. 1989. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus Editorial.

Souza, Valmir de. 2012. “Políticas culturais em São Paulo e o direito à cultura” In *Políticas Culturais em Revista*, 2 (5), 52-64. Acedido a 24, abril, 2015: [www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br)

Todorov, Tzvetan. 2010. *La conquista de América, el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.

Toledo, Moira D.G.C. 2010. “Educação Audiovisual Popular no Brasil – panorama da experiência 1990-2009” Dissertação de Doutorado, Universidade de São Paulo.

Vidal, Dominique. 2012. “Convivência, alteridade e identificações. Brasileiros e bolivianos nos bairros centrais de São Paulo” In *Imigração Boliviana no Brasil*, editado por BAENINGER, Rosana, 93-108. Campinas: NEPO – Universidade Estadual de Campinas.

Wagner, Roy. 2012. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

## FILMOGRAFIA

*A Melhor Galeria do Mundo* (Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, Brasil, 2014)

*Bolívia* (Adrián Caetano, Argentina, 2001)

*Cuando Llegaré* (Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, Brasil, 2014)

*Diários de Motocicleta* (Walter Sales, Brasil, 2001)

*La Jaula de Oro* (Diego Quemada-Diez, México, 2013)

*La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, Colômbia, 2012)

*Latinoamérica* (Calle 13, Puerto Rico, 2009)

*Mirarnos* (Cristina Branco de Sousa, Brasil, 2015)

*Troca de Olhares – Morrinho* (Hunikui/Ashaninka, Vídeo de Aldeias, Brasil, 2010)

*Viramundo* (Geraldo Sarno, Brasil, 1965)

## ANEXOS

ANEXO 1 | *Encontro 1* (digital, cores, 5'36'')

ANEXO 2 | *Encontro 2* (digital, cores, 3'42'')

ANEXO 3 | *Encontro 3* (digital, cores, 2'25'')

ANEXO 4 | *Encontro 4* (digital, cores, 2'36'')

ANEXO 5 | *Minutos Viramundo* (digital, cores, 3'08'')

ANEXO 6 | *Exercício de Som* (digital, cores, 3'13'')

ANEXO 7 | *Exercício de Montagem* (digital, cores, 0'57'')

ANEXO 8 | *A Melhor Galeria do Mundo* (digital, cores, 13'40'')

ANEXO 9.1 | *Cuando Llegaré* (digital, cores, 15'52'')

ANEXO 9.2 | *Cuando Llegaré* (legendas.ass.)

### Nota:

Todos os vídeos em anexo foram realizados no âmbito da Oficina Popular de Audiovisual Latino-americano, entre junho e setembro de 2014, em São Paulo, Brasil, e encontram-se disponíveis para visualização no CD-Rom vinculado ao presente projeto de tese.